ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación

conceptos fundamentales historia técnicas

M. Rubio Martinez

JUSTIFICACION DE TIRADA

De la presente obra con título
«Ayer y hoy del Grabado»
se han impreso los ejemplares siguientes:

EJEMPLARES DEL 1 AL 150

Libro encuadernado en tela, con estuche,
al que acompaña una carpeta de
formato 460×570 conteniendo tres aguafuertes
originales del autor, estampados en
papel especial Guarro Super Alfa, numerados y firmados.

EJEMPLARES DEL 151 AL 500

Libro encuadernado en tela, con estuche,
al que acompaña una carpeta de
formato 460×570 conteniendo un aguafuerte
original del autor, estampado en
papel especial Guarro Super Alfa, numerado y firmado.

RESTO DE LA EDICION

Libro encuadernado en semitela,
con cubiertas, e impreso en papel especial
couché alba de Torras Hostench, S. A.

indice

prólogo

«Les amateurs d'estampes», litografía de Daumier

UN LIBRO INDISPENSABLE

«Ayer y hoy del grabado», obra de ese maestro de grabadores, notable profesor e investigador austero que es Mariano Rubio, llena un hueco de primordial importancia dentro de nuestra bibliografía artística.

Aunque ese autor no renuncia ha hacer historia o análisis estilístico, ni a ninguna otra de las virtudes que debe tener un libro de este tipo, es preciso afirmar rotundamente que en donde su investigación se convierte en obra de utilidad pública, es en su desmenuzamiento de todos los procedimientos y técnicas empleadas hasta ahora por los grabadores de todas las épocas. Diferenciar las calidades de la estampación de las del grabado propiamente dicho, parece ser el ABC en la materia; pero he conocido, no obstante, a muchos eruditos en otras artes que no habían franqueado todavía ese primer escollo. Mariano Rubio explica una a una todas las técnicas de estampación y sus variantes y lo mismo hace con el grabado en madera y muy especialmente con el aguafuerte y la punta seca. Ilustra por añadidura todas las modalidades clásicas con reproducciones de grabados antiguos y nos deja ver al paso cómo el grabado no sirve tan sólo para ilustrar libros, tal como solían creer nuestros abuelos, sino que es un arte enteramente autónomo al que se debe, por añadidura, el origen de la imprenta. Enfocado con esta perspectiva, el grabado deja de ejercer una misión ancilar y pasa a convertirse en rey y señor en un establecimiento de prioridades cronológicas. No en vano los primeros libros eran xilografías (me refiero, claro está, a los no manuscritos) y el invento genial de Gutenberg consistió en cortar las diversas letras de cada xilografía y convertirlas en tacos móviles.

Una virtud muy relacionada con la claridad didáctica la constituye, en el libro de Rubio, la abundancia de gráficos con los que ratifica esa diferenciación de procedimientos. Ello le permite, además, utilizar con la precisión insustituible una rica nomenclatura que en algunas ocasiones emplean de manera inadecuada incluso algunos profesionales de las artes plásticas. El valor de estos gráficos se completa con el diccionario de palabras técnicas que, dada la riqueza de vocabulario que caracteriza hoy a las artes del grabado, consideramos fundamental para una mayor eficacia de la enseñanza impartida en la obra.

Hay un tema que posee especial interés para el coleccionista y el galeriota y que, con su honestidad habitual, no quiso pasar por alto Mariano Rubio. Por razones obvias abundan más las pinturas falsas que los grabados. Estos, o más bien las estampaciones, existen no obstante. Basta para ello recorrer una conocida calle, en la orilla izquierda del río de una importantísima ciudad extranjera, y comparar las estampaciones de los grandes de entreguerras que allí nos ofrecen con las que fueron realizadas (tanto la matriz como la estampación) por el propio artista. Deslinda a este respecto Rubio, en uno de los más sabrosos capítulos de su libro, cuándo un grabado es original y cuándo no lo es, así como todo cuanto se refiere a numeraciones, tirajes, pruebas de artista o de estado, sin olvidar la casi indispensable destrucción de planchas.

Dado que la cantidad de entusiastas del grabado que coleccionan con verdadero amor este tipo de arte, se incrementa día tras día, cobra una enorme importancia esta ayuda que Mariano Rubio les ofrece para que no caigan en la trampa de ninguna grosera mixtificación. Hay, por añadidura, algunos datos y disquisiciones más especializados, de los que pueden beneficiarse los propios profesionales.

La presente obra no se limita en su parte histórica a aquello que es habitual en otras publicaciones similares, sino que incluye una sección informativa sobre congresos de grabadores, grupos, actividades de difusión y otros varios temas igualmente enjundiosos, pero pocas veces estudiados en este tipo de investigaciones.

Sólo un grabador del dominio de procedimientos y técnicas que caracterizan a Mariano Rubio podría hallarse capacitado para escribir un libro semejante. Dominar la técnica no constituye todo, no obstante, y aunque lo importante para poder explicar cómo se graba, es saber grabar, debe tenerse también en cuenta que, cuando a esta capacidad de utilización de un oficio y de invención de formas, se une una experiencia de largos años de profesor e investigador, es cuando se puede escribir ese libro insustituible que todos cuantos nos interesamos por el pasado y por el presente del grabado estábamos esperando con verdadera impaciencia. Gracias a Rubio ha desaparecido uno de los huecos de la bibliografía española y no es este su menor mérito.

CARLOS AREÁN
Crítico de Arte

introducción

«Contemplando una lámina» y *«Examinando una carpeta de grabados»*, cuadros de Daumier



Es un hecho indudable que el grabado es el arte que ha alcanzado mayor popularidad en los últimos decenios. Arte de minorías en tiempos anteriores, ha pasado a conseguir un protagonismo tal, que raro es el artista que no utiliza sus técnicas, ni Sala de Arte que no cuente con una sección dedicada al grabado y a las distintas técnicas de la estampación. El gran público se interesa por este arte, visita con inusitada atención las numerosas exposiciones que de grabado se celebran, y hojea las carpetas de las Salas especializadas. Es como si considerase al grabado un arte *más suyo* que los demás, como si su calidad de «original múltiple» le otorgara el carisma de ser verdadero arte social.

Pero el grabado parece tener un misterio: el de su elaboración; desde el concepto y dibujo previos, la ejecución de la plancha y su posterior estampación. Este misterio parece complicarse más al definir el grabado como «original múltiple», con la consecuencia de su numeración y firma y con la dificultad de conocer y de distinguir las variadas técnicas de su ejecución. Todo ello supone una barrera entre el público y la obra grabada, a la que encuentra plena de calidades que agradan y se desean poseer, pero también con la perplejidad que crean las complicaciones ya apuntadas y que el público supone son solamente dominio de unos cuantos iniciados.

No hay tales misterios. Grabado y estampa constituyen un arte limpio de complejidades, con una elaboración artística y técnica como la puedan tener las demás artes. Es verdad que existen numerosos libros sobre la Historia del Grabado, sobre la enseñanza de una o más técnicas específicas, o bien monografías sobre tal o cual artista. Pero contados son los que ponen al alcance, tanto del experto como del público interesado y perplejo, las claves maestras de este arte lleno de claridad y belleza, con un acercamiento al medio apasionante donde el grabado se elabora.

Quizá sea la primera barrera a levantar su especial vocabulario ya que, al ser un arte muy versátil, se puede realizar en variadas técnicas que cuentan con unos vocablos propios para cada una de ellas. Vocabulario no numeroso y muy concreto, pero que a veces es aplicado incorrectamente hasta por los propios artistas y expertos, lo que crea cierta confusión. Así la diferencia entre *grabado* y *estampa*. Generalmente se usa la palabra *grabado* para designar toda estampación artística, pero ello es incorrecto ya que el grabado es el resultado de la estampación de una plancha en la que se han efectuado incisiones, o sea, grabados, como los efectuados en madera (xilográficos) o en metal (grabado en hueco). Pero si la estampación se efectúa de dibujos realizados sobre piedra (litografía), o sobre pantallas de seda o nilón (serigrafía), en las que no se han efectuado clase alguna de incisiones, el resultado de la estampación no se debe denominar grabado sino *estampa*. De aquí el título de la obra presente: «Ayer y hoy del Grabado y Sistemas de Estampación».

El actual interés del público por el grabado es como un tácito reconocimiento hacia el arte que, sin duda, ha ayudado enormemente a la humanidad en su evolución, el que más servicio le ha prestado en su afán de conocimientos, con un elemento tan sencillo como es la imagen estampada en una frágil hoja de papel. Afirmar lo antedicho parecerá un atrevimiento exagerado y por tanto exige dar razones que lo avalen.

El grabado, desde sus comienzos en occidente hasta nuestros días, ha pasado por períodos de exaltación y de decadencia, siendo precisamente en la actualidad cuando goza de las cotas más altas de prestigio en su ya dilatada historia. Pero exaltado o decadente, popular o excelso, nunca perdió una serie de características que le son propias y he aquí algunas. Con la aparición de los primeros grabados: estampas devotas, cartas de baraja, ilustraciones de crónicas con paisajes próximos o remotos, han llevado a los hombres mensajes de alegría, de consuelo espiritual, de nuevos conocimientos o de meditación. En los mercados que se celebraban, tanto en ciudades como pueblos, durante la Edad Media, Renacimiento y hasta fines del siglo XIX, extraño es que en ellos no hubiera un tenderete o bien un vendedor ambulante que ofrecían como mercancía grabados de todo tipo y calidad, desde estampas populares hasta las creaciones de los grandes maestros. Los relatos históricos así lo atestiguan y es conocido que Rembrandt adquirió gran parte de las piezas maestras de lo que fue su valiosa colección, por el procedimiento de deambular por los puestos del mercado de Amsterdam, así también es historia que la esposa de Durero vendió grabados de su esposo en unos de estos puestos de mercado en Nuremberg. Estos mercados eran cita obligada de todas las clases sociales, por lo que el grabado penetraba lo mismo en la casa del pobre como en la del rico, en la del siervo como en la del poderoso, sin respeto a frontera social alguna.



Alfredo Zalce:
«La dictadura porfiriana», xilografía

Por sus posibilidades de expresión directa de la imagen y por su enorme poder de expansión a través de múltiples originales, los grabados han servido como vehículo a los mensajes más dispares: espirituales, políticos, tecnológicos, sociales o puramente estéticos. Aparte de las pinturas y esculturas de las catedrales y de los monasterios, el grabado fue para el hombre el único camino al conocimiento de hechos, situaciones, personajes y paisajes, o de otra cualquier información desconocida.



Alegoría de la reunión de Pablo II con el emperador Federico III. Xilografía (1470)

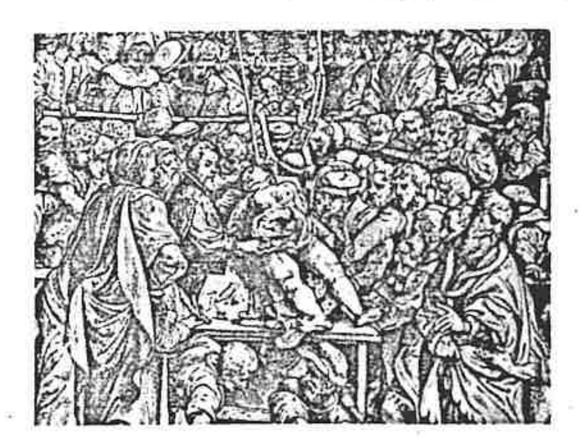
Por ello el grabado ha estado siempre presente en los grandes acontecimientos, llegando a cambiar el curso de la historia, dado su tremendo poder propagador de ideas. Todavía podemos hoy sorprendernos al contemplar la auténtica «guerra de grabados» que se desató durante el siglo XVI a raíz del movimiento protestante, a favor o en contra de la causa reformista o del papado y que tanto han influido en el acontecer de la Humanidad hasta nuestros días. El grabado ha luchado a favor o en contra de la esclavitud y de la libertad, de monarquías y revoluciones, como hoy lo hace contra la angustia, la violencia o la polución. Repasar las páginas de una historia del grabado o una colección importante de originales, permite contemplar el desfile de la historia del hombre, con sus aspiraciones, sus problemas, su entorno, sus tragedias y alegrías, transportándonos mejor que ningún otro arte al gozo de revivir tiempos pasados.

Su influencia en las otras artes plásticas ha sido muy importante. Los tratados de arquitectura fueron ilustrados por bellos grabados que servían como base para futuras realizaciones. Por otra parte muchos de los artistas tuvieron como maestros de su dibujo, a pequeñas colecciones de grabados de obras maestras, guardados con verdadera devoción (Goya tuvo así su primer aprendizaje en el taller de Luján). Y es de destacar que muchos de los encargos de obras de pintura y de escultura que decoran iglesias y palacios, y otras muchas que se admiran en los museos, fueron encargados en sus temas y estilos sobre grabados de maestros de renombre como Rafael, Ticiano, Rubens, entre muchos otros maestros que tuvieron talleres especializados en la reproducción grabada de sus obras para conseguir con ella una mayor expansión de su quehacer artístico.

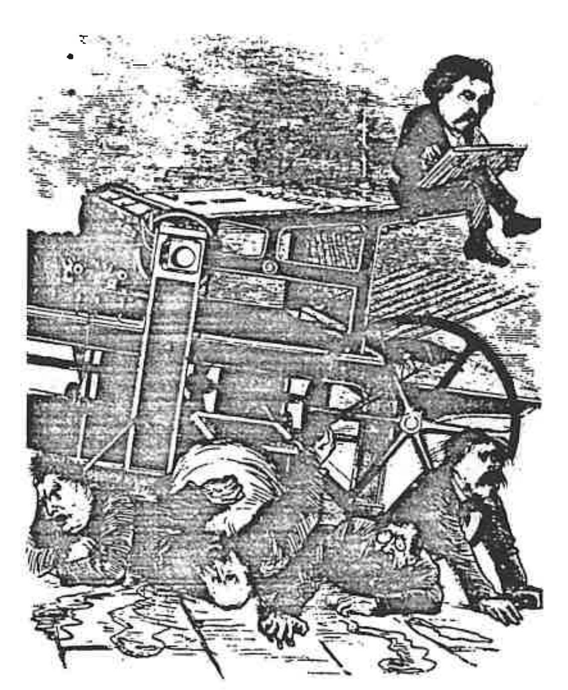
Xilografía de Christoffel Jegher, según original de Rubens



Hoy, cuando el hombre actual tiene al alcance de su mano medios fabulosos de comunicación visual, la impresa sobre todo, con ilustraciones y textos perfectamente logrados, se olvida de que fue precisamente el gra-



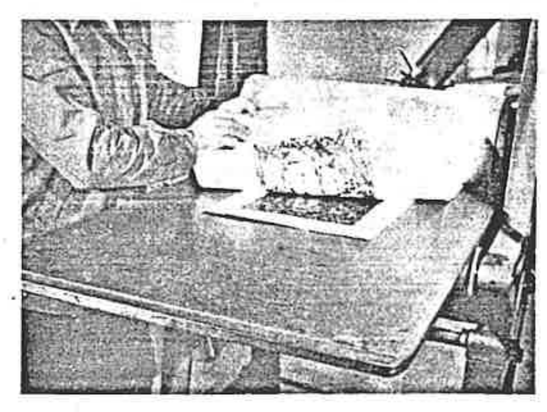
«Lección de Anatomía de Vessalio».
Xilografía a fibra



Símbolo del poder de la prensa.
Xilografía de Weekly (1871)



Proceso de estampación en la prensa



bado en madera el medio pionero de lo que ahora disfruta, sirviendo primero como ilustración de manuscritos (todavía se llaman hoy indebidamente grabados a las ilustraciones de nuestros libros), para luego dar lugar al grabado de letras en tacos movibles con los que se pudo efectuar la composición infinita de palabras, dando lugar a la imprenta. El procedimiento permitió ediciones numerosas, baratas y, por tanto, conseguir dar el gran salto hacia adelante en la expansión del saber humano. Aquellas primeras ilustraciones e impresiones se han convertido hoy en inapreciables tesoros. Todo ello supuso una mayor demanda de planchas y de estampaciones, con lo que los grabadores fueron adquiriendo cada vez mayor destreza de oficio, una mayor sensibilidad, hasta llegar a conseguir piezas maestras como las de Schönhauer, Durero o Leyden. La aparición de nuevas técnicas: el grabado en hueco sobre plancha metálica, la litografía en el siglo XIX y, en nuestros días, la serigrafía y las técnicas mixtas de fotomecánica, han pasado por el mismo proceso de decantación, siendo usadas primeramente como mero instrumento de ilustración hasta ser manejadas por manos maestras que las han elevado a la categoría de arte.

La aparición de la litografía, de la imprenta mecánica, de la fotografía y en consecuencia, del fotograbado, procedimientos que permiten la estampación de un número ilimitado de pruebas, pareció que marcaban el final del grabado. Pero quienes pensaron así se engañaron ya que la técnica, por depurada que sea, es y será un mero instrumento y su valor artístico dependerá única y exclusivamente de la mano que use tal instrumento. Así Goya utilizó ya la litografía como vehículo artístico y nos ha legado unas piezas magistrales. Al contrario de lo que se llegó a pensar, la aparición de estas técnicas mecánicas de impresión liberaron definitivamente al grabado y a la estampación de la pesada carga de mera ilustración, con lo que desde entonces gozan de una libertad total de creación, y su realización solamente persigue conseguir una obra de arte, algo puramente estético, con lo que ha logrado la categoría de arte puro que goza actualmente.

Es importante hacer constar que en el grabado y sistemas de estampación existen dos fases diferenciadas y aunque la primera sea de creación pura, las dos son fundamentales. Primeramente se realiza la plancha matriz, piedra o pantalla. En segundo lugar se efectúa su estampación. Una plancha sin estampar es como una partitura musical escrita pero sin ejecución instrumental posterior, queda inédita. Por ello es tan importante la estampación, a veces tan descuidada y otras dejada en manos de profesionales que no llegan a sacar todas las vibraciones posibles de una plancha. El resultado puede ser una estampación perfecta, pero fría. El artista que graba es quien debe efectuar la estampación o, cuando menos, vigilar el proceso con el mismo cuidado que puso en la ejecución de la plancha.

El afán de variedad que caracteriza al arte actual, hace que surjan cada día nuevas posibilidades de grabado y estampación. Algunas de ellas llegan a causar temporal sensación, para luego perder su vigencia. Todo lo que puede enriquecer las posibilidades de este arte siempre será positivo, pero con la condición ineludible de crear una plancha, piedra o pantalla que permita la posterior estampación de una serie de «originales múltiples». De no cumplir con esta premisa obligada, se dará lugar, a lo más, a «monotipos» que pueden conseguir interesantes calidades, pero que están fuera de la definición radical del grabado y de los sistemas de estampación, cayendo dentro de ese amplio y poco claro terreno que se ha dado en llamar «obra gráfica».

Hasta aquí una amplia panorámica del interés e importancia del arte del grabado y de los distintos sistemas de estampación. Queda reflejado tanto el auge actual como su popularidad de siempre, y el servicio que ha rendido a la evolución de la Humanidad. Hoy, el arte que durante tanto

tiempo se silenció y fue gozo de minorías, es aireado por periódicos y revistas, existen empresas que patrocinan ediciones firmadas, Salas de Arte especializadas, exposiciones internacionales que constantemente lo propagan y le otorgan prestigio. Como también numerosos centros donde se pueden aprender sus técnicas y posibilidades y, en la actualidad, el grabado ha tenido acogida hasta en las programaciones de enseñanza básica y de bachillerato, donde se exige el conocimiento primario de su proceso y ejecución.

El libro presente está dirigido tanto al artista que graba o desea conocer técnicas clásicas o actuales, como al coleccionista, crítico y marchante, pero sin olvidar en todos sus capítulos al público que siente necesidad de que le sean desvelados los aparentes misterios que parecen rodear todo proceso de grabado y estampación. Es fruto de toda una vida dedicada a este arte por un pintor que graba, de un profesor de Historia del Arte que pretende presentar el grabado en sus comienzos como un instrumento para la consecución de originales múltiples, pero que este instrumento, en sus principios rudimentario, al ser tratado por manos maestras, se emancipa y consigue convertirse en un arte nuevo, diferente. Tan diferente y con unas características tan especiales, que ciertas emociones artísticas, ciertos mensajes estéticos, no tienen otra viabilidad que la del grabado, ya que si hubieran sido resueltos por otro procedimiento, hubieran perdido toda su fuerza. No se pueden imaginar las «Pasiones» de Durero, las escenas bíblicas de Rembrandt, los «Disparates» de Goya o los «Minotauros» de Picasso, realizados con otra técnica artística. Es más, si se estudia a fondo la obra de un pintor que también ha grabado, nos encontraremos con la impresionante sorpresa de que para sus sentimientos más profundos y sus más íntimas «confesiones», el artista ha utilizado el grabado como medio de expresión. Y es que el grabado, entre las características que le son propias, goza de la de su profundidad, una perspectiva misteriosa que nada tiene que ver con el deseo de conseguir el efecto de la tercera dimensión, sino una perspectiva interna, profunda, espiritual, que atrae enormemente.

El libro comienza con una serie de definiciones y de cuadros sinópticos que pretenden centrar las posibilidades del grabado y de los sistemas de estampación, así como el uso correcto de su concreto vocabulario. Sigue una Historia General del Grabado en la que se da noticia al lector de los más importantes momentos, tendencias y nombres de grandes artistas que han existido en el ya secular camino del arte de grabar, toda ella ilustrada con numerosas obras, parte de ellas poco conocidas. El autor advierte que cualquier reproducción, por excelente que sea, no permite adivinar la calidad de un grabado auténtico, por lo que le aconseja la contemplación de originales en colecciones oficiales o privadas y en las numerosas exposiciones que actualmente se celebran. Se ha considerado de gran interés el historiar aparte el grabado español de los tres cuartos del siglo XX ya transcurridos. Trabajo dificultoso, lleno de responsabilidad, ya que en los últimos decenios el grabado ha sufrido tal auge y expansión, que ya no es patrocinio de artistas dedicados solamente a grabar, sino que casi todos los pintores y escultores actuales han visto en el grabado una nueva e interesantísima posibilidad de expresión y de expansión de su quehacer artístico. Ello hace imposible citar los nombres y las obras importantes de tan numerosos artistas y que, al ser historia actual, por tanto cambiante y sin pasar por el tamiz del tiempo, pudieran no hacerse constar nombres que luego serán importantes. Por todo ello se ha insistido más que en nombres propios, en movimientos y escuelas que son de interés actual en el campo del grabado.

Continúa la obra con una serie de capítulos dedicados a las técnicas diversas de grabado y de estampación, en los que se desarrollan tanto los procedimientos clásicos como los más recientes, tratados en dos vertien-



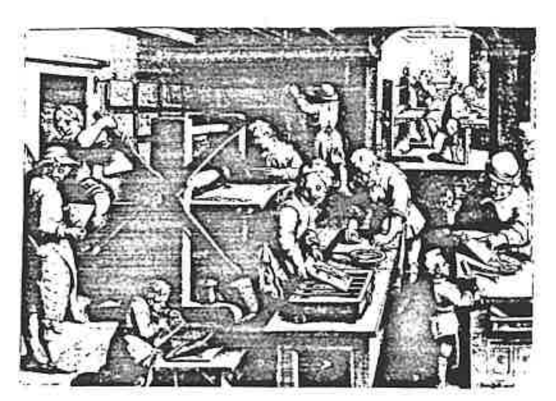
«Piedad», xilografía hacia 1440



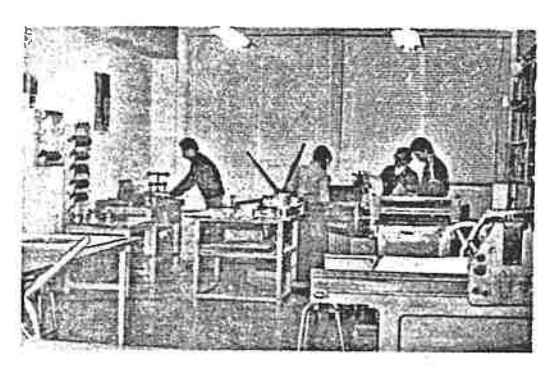
«Tobías y el ángel», aguafuerte de Rembrandt

«Y no hai remedio», aguafuerte de Goya de la serie «Los desastres de la guerra»





Taller antiguo de impresión (siglo XVII)



Taller de grabado de la Escuela de Arte de Tarragona

Firma en la plancha por el artista



tes: una, que se pueda conseguir con su lectura, el conocimiento, uso y dominio de cualquiera de las técnicas expuestas, siguiendo el texto e ilustraciones aclaratorias correspondientes. Otra, que dicho texto, en lenguaje claro y concreto, puede también servir al lector que, sin intención de estudiar una técnica, desea tener conocimiento de su proceso y posibilidades. Dos capítulos dedicados a la estampación en color y a los nuevos materiales usados en las actuales técnicas, así como a las posibilidades existentes de entintado y estampación de una plancha, cierran esta parte del libro acompañados por un proyecto de taller, clases de prensas, tintas y papel empleados en los distintos procesos.

Los dos capítulos siguientes, que el autor considera muy importantes, son los dedicados al estudio de identificación de las diversas técnicas, tan interesante para el no iniciado, así como el capítulo siguiente dedicado a un tema tan espinoso como es el de la correcta numeración, firma y titulación del grabado y de la estampa, todo ello avalado por las recientes definiciones dadas en los últimos Congresos Internacionales habidos en París y en Viena, cuyos textos originales, con su traducción, constan al final de la obra. En páginas especiales se inserta un vocabulario técnico definitorio de las palabras usuales en el grabado y sistemas de estampación, técnicas, materiales e instrumentos. A continuación existe un índice nominal y cierra la obra una extensa bibliografía dividida en los distintos temarios para quien desee tener un conocimiento más profundo sobre los temas tratados.

Un libro es siempre un acto de servicio a la comunidad y el autor es lo que ha pretendido conseguir con esta obra. Servicio a los artistas que pueden encontrar quizá en sus páginas un estímulo para continuar el arte de grabar o bien, conseguir nuevas vocaciones. Servicio a la bibliografía española en la que existe un cierto vacío sobre la materia. Y, sobre todo, servicio al público actual, cuyo interés indudable por el grabado, está necesitado de obras que le desvelen y expliquen el mundo sugestivo donde se produce un arte tan viejo como la humanidad y a la vez tan nuevo que, quizá junto al arte del diseño, será quien personifique mejor que otras artes el espíritu del siglo actual. Servir a todos es el fin propuesto, haberlo realizado es lo que con humildad se espera.

Este es, en resumen, el contenido y el carácter de la obra. Años dedicados a la misma, experiencia personal de las técnicas empleadas, documentación e investigación en las Calcografías Nacionales, Gabinetes de Estampas, colecciones particulares, galerías especializadas y talleres de artistas, ha sido el arduo trabajo del autor. Clarificar, interesar, atraer a un arte tan rico y pleno de belleza, es su deseo ferviente. Conseguirlo está ya fuera de sus manos.

MARIANO RUBIO MARTÍNEZ

definiciones y cuadro sinóptico

DEFINICIONES FUNDAMENTALES

GRABADO

Grabar, histórica y etimológicamente, quiere decir hacer una incisión. Serán por ello GRABADOS, exclusivamente, aquellas pruebas estampadas de una plancha matriz cuya realización se haya efectuado por medio de INCISIONES en su materia.

TECNICAS DE GRABADO

Aquellas que se realizan en planchas grabadas con incisiones y cuya estampación da origen a GRABADOS, son las siguientes: Xilografía - Calcografía directa: buril, punta seca y manera negra. Calcografía indirecta: aguafuerte, barniz blando y aguatinta.

SISTEMAS DE ESTAMPACION

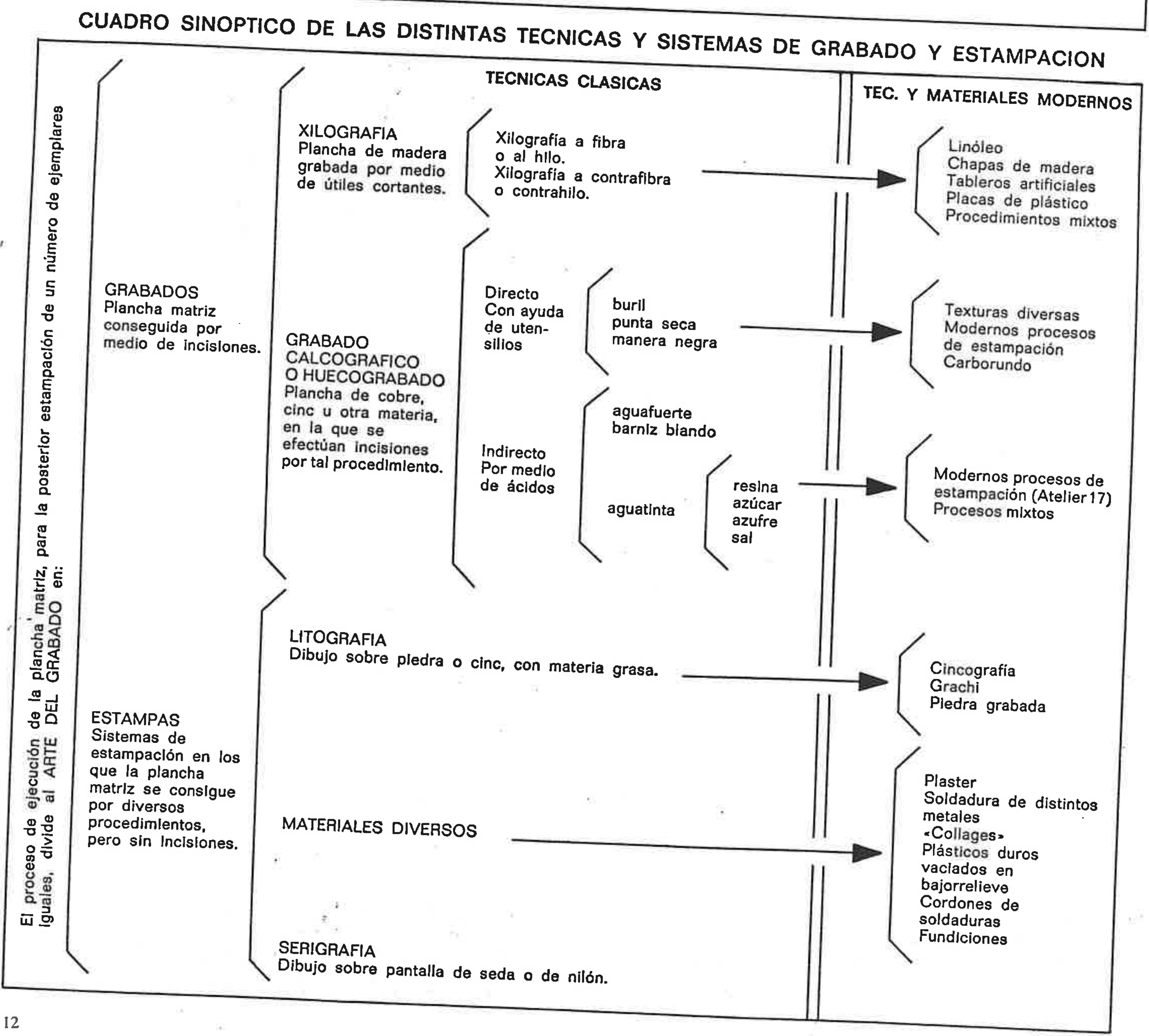
Todas aquellas obras técnicas que dan origen a una plancha matriz sin incisión y que PERMITEN LA ESTAMPACION DE UN NUMERO DE ESTAMPAS IGUALES.

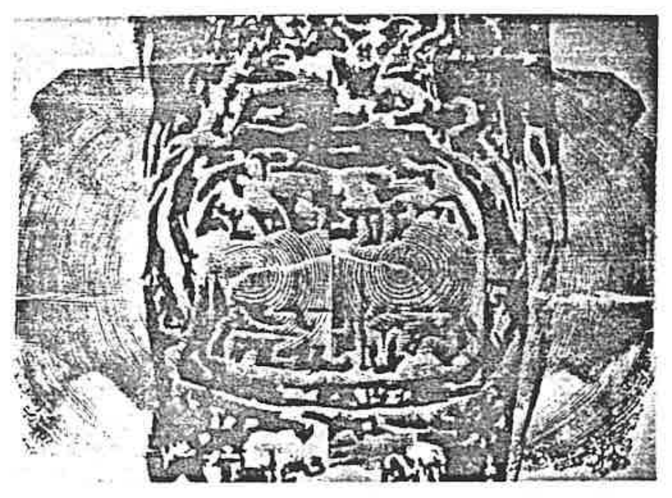
Son: litografía, serigrafía, cincografía, plaster, gofrado, etc.

ESTAMPAS

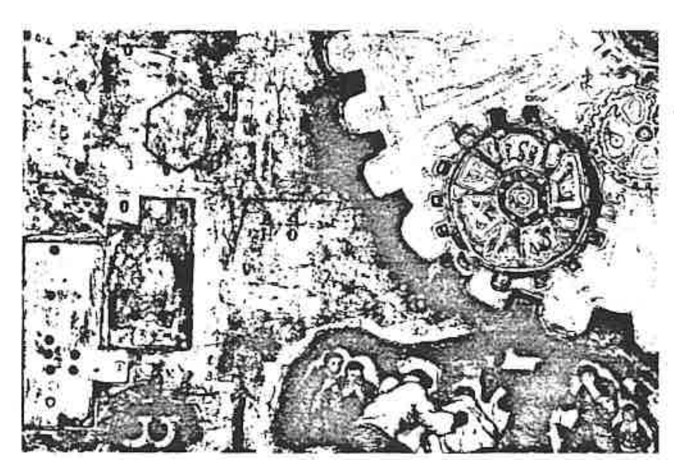
Nombre dado a las pruebas sobre papel, estampadas de una plancha matriz, conseguida por cualquier procedimiento y por todos los medios de estampación conocidos.

CUADRO SINOPTICO DE LAS DISTINTAS TECNICAS Y SISTEMAS DE GRABADO Y ESTAMPACION





GRABADO
«El Dios Sol». Xilografía a fibra, fondo a contrafibra y elementos naturales (troncos de árbol) (1971).

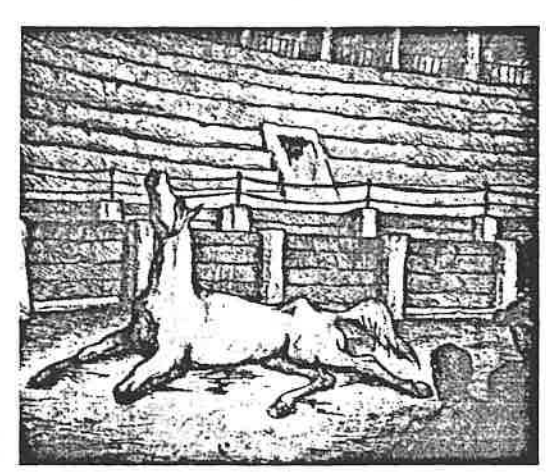


GRABADO
«Homenaje a Goya». Aguafuerte, buril y resinas, tres planchas, tres colores (1969).



GRABADO
«El Año 2000». Intaglio y resinas, solucionado en tres planchas a cuatro colores (1969)

(ORIGINALES DEL AUTOR)

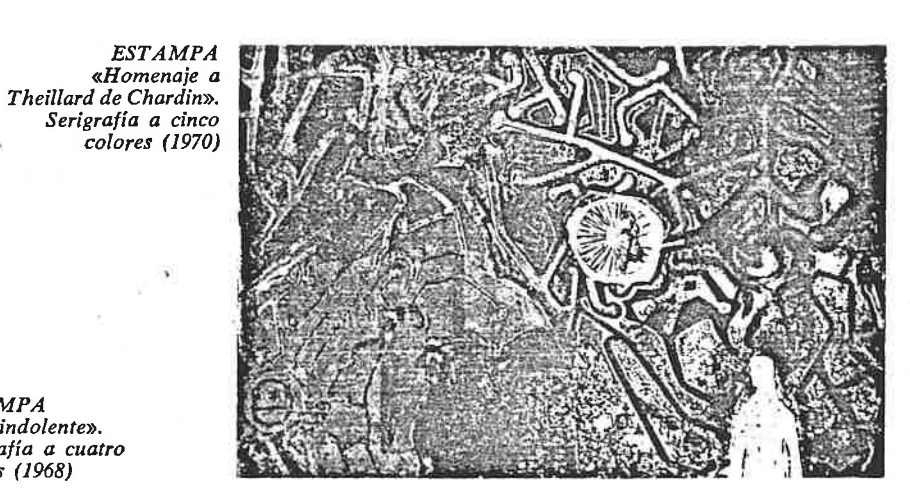


GRABADO
«Caballo herido». Barniz blando (1953)



ESTAMPA
«Paje indolente». Litografía a cuatro colores (1968)

ESTAMPA
«Homenaje a Theillard de Chardin». Serigrafía a cinco colores (1970)



PROCEDIMIENTOS				UTENSILIOS
XILOGRAFIA			A FIBRA	Martillo Cuchillas Gubias
XILOGRAFIA			A CONTRA-FIBRA	Gubias y buriles para madera
GRABADO EN HUECO O CALCOGRAFICO	PROCEDIMIENTOS	DIRECTOS (Incisiones directas del útil en la plancha)	BURIL	Buriles para metal
GRABADO EN HUECO O CALCOGRAFICO	PROCEDIMIENTOS	DIRECTOS (Incisiones directas del útil en la plancha)	MANERA NEGRA	«Berceau», rascador y bruñidor
GRABADO EN HUECO O CALCOGRAFICO	PROCEDIMIENTOS	DIRECTOS (Incisiones directas del útil en la plancha)	PUNTA SECA	Puntas, punzones, bruñidor y rascador
GRABADO EN HUECO O CALCOGRAFICO	PROCEDIMIENTOS	INDIRECTOS (Incisiones indirectas en la plancha por medio del ataque de ácidos)	AGUA-FUERTE	Barnices y puntas
GRABADO EN HUECO O CALCOGRAFICO	PROCEDIMIENTOS	INDIRECTOS (Incisiones indirectas en la plancha por medio del ataque de ácidos)	BARNIZ BLANDO	Barnices blandos y muñeca
GRABADO EN HUECO O CALCOGRAFICO	PROCEDIMIENTOS	INDIRECTOS (Incisiones indirectas en la plancha por medio del ataque de ácidos)	RESINAS	Resina en polvo y barnices para recubrir
SISTEMAS DE ESTAMPACION			LITOGRAFIA	Barra sólida, pastilla para diluir en agua y lápices litográficos
SISTEMAS DE ESTAMPACION			SERIGRAFIA	Bastidor, tamiz, colas, lápices grasos y plumillas

TECNICAS	RESULTADOS	HISTORIA
		Aparece a fines del siglo XIV. *Maestros: Durero, Beham, Cranach, Martin Schönhauer, Holbein, Nolde, Picasso, etc.*
		Técnica descubierta a fines del siglo XVIII por el grabador inglés Bewick. *Maestros: Bewick, Delacroix, Baude, Käthe Kollwitz, Kent, etc.*
		Comienza a principios del siglo XVI en Alemania e Italia. *Maestros: Wolgemut, Schönhauer, Durero, Pollajuolo, Leyde, Duvet, Čami, etc.*
		Aparece en el comienzo del siglo XVIII. *Maestros: Los románticos ingleses, Hasegawa, Hamagushi, Colom, Avatti, etc.*
		Aparece en los principios del siglo XVI en Alemania e Italia. *Maestros: Rembrandt, Degas, Picasso, etc.*
		Comienzos en Alemania e Italia a principios del siglo XVI. *Maestros: Rembrandt, Callot, Piranessi, Bosse, Goya, Miró, Picasso, Prieto Nespereira, etc.*
		Se supone técnica descubierta por el grabador holandés Herkules Seghers, en el siglo XVIII. *Maestros: los grabadores ingleses del s. XVIII, en particular John Smith y los actuales Clavé, Lasansky, Tapies, etc.*
		Comienzos en el siglo XVIII. *Maestros: Leprince, Goya, Chagall, Mason, Picasso, Hdez. Pijoán, etc.*
		Descubierta por Senefelder a comienzos del siglo XIX. Ya es utilizada por Goya en sus series de Burdeos. *Maestros: Monet, Daumier, Delacroix, Munch, Roualult, Picasso, Matisse, Dalí, etc.*
		Técnica de estampado en estarcido utilizada ya en Egipto y China. En los siglos XIX y XX se emplea en Francia para la ilustración de libros. En 1907, el inglés Manuel Simon patenta el montaje de plantillas sobre pantalla de seda. *Maestros: Trora, Rauschemberg, Sempere, Vasarelly, etc.*



Rembrandt: Detalle del aguafuerte «Cristo curando a los enfermos» conocido también por «Pieza de los cien florines»

1

historia general del grabado



Rembrandt: «Autorretrato de los cabellos cortos»



Rembrandt: «Abraham e Isaac», aguafuerte de 1655



Rembrandt: «Descendimiento de la Cruz» (1654)



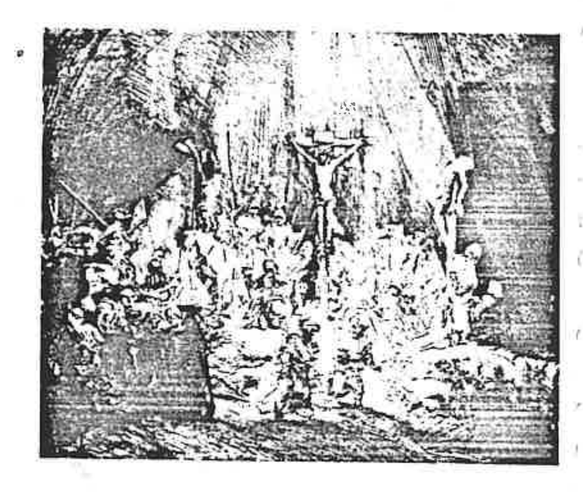
«Paisaje de los tres árboles», de Rembrandt

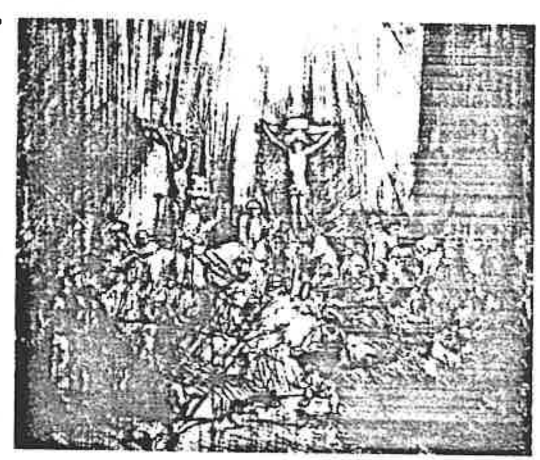


Rembrandt mima cada plancha, la retoca en sus primeros estados con ayuda del buril y de la punta seca, borra con el bruñidor, vuelve a comenzar, entrecruza líneas hasta conseguir la verdadera profundidad de la obra sufrida. Pero, como gran maestro, no deja adivinar estos *«arrepentimientos»*. ¿Quién diría, viendo la frescura de ejecución de la plancha *«Jesús presentado al pueblo»* o el *«Ecce Homo»*, que han sufrido hasta siete estados sucesivos? ¿Quién adivinaría los numerosos *«arrepentimientos»* de su obra cumbre *«Las tres Cruces»*? Pero éstas, como muchas de sus otras obras, no serían tan profundas sin este trabajoso proceso.

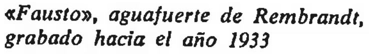
Otro aspecto pasmoso de la obra grabada de Rembrandt es la diversidad de su temática. Desde los temas más vulgares como *«El vendedor de matarratas»*, *«El matapuerco»*, al magicismo del *«Fausto»*. Historias profanas, mitológicas y escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, son asunto de varias de sus mejores obras. Una veintena de paisajes le inspiran la magistral visión del paisaje holandés y de sus cambiantes cielos.

Capítulo aparte merecen sus retratos y autorretratos. Gran galería de diversas sicologías y de tipos profundamente estudiados. La ternura de su primerizo *«Retrato de la madre del artista»*, la elegancia refinada de *«Juan Six»*, los de *«Haring el Joven»*... y otras obras como *«El pescador de oro»* y el enigmático *«Fausto»*, ¿no son en realidad otros tantos retratos? Maestro incuestionable, inquisidor de nuevos caminos, su obra grabada, sola, otorgaría al grabado la categoría de gran arte.





Tercera y cuarta prueba de estado del aguafuerte «Las Tres Cruces», de Rembrandt



«Fausto», aguafuerte de Rembrandt, grabado hacia el año 1933

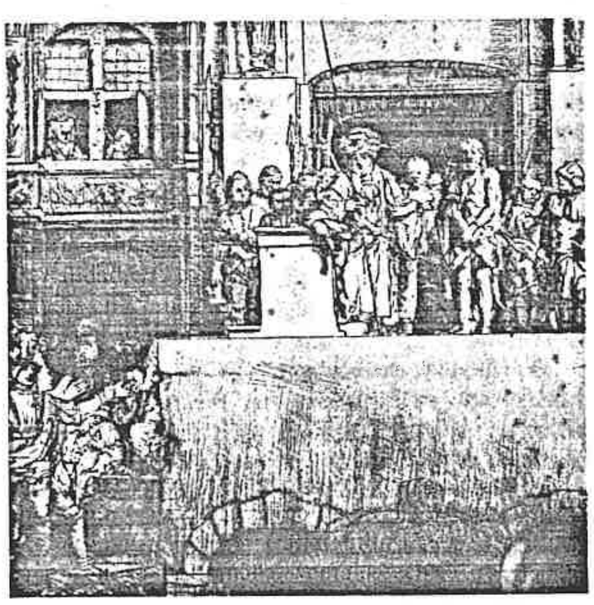


«Los Bañistas», de Rembrandt





Cuarta prueba de estado del «Ecce Homo»



Séptima prueba de estado del «Ecce Homo», de Rembrandt



Rembrandt: «El matapuerco»



«Los viajeros», aguafuerte de Ruysdael



Adrian van Ostade: «La fiesta bajo el gran árbol»



Una personalidad tan fuerte como la de Rembrandt crea a su alrededor, por una parte, un gran vacío; por otra, una serie de seguidores que tratan imitar al maestro, la mayor parte de las veces por razones más mercantiles que artísticas. **Bol** graba interesantes y nobles retratos, pero es tributario al hacer del maestro. Otro estilo ofrecen los burilistas **Visscher** y **Suydenhoef,** el animalista **Cuyp,** las marinas de **Zeeman.** Un gran paisajista es **Ruisdaël,** en cuyas obras se mueven barrocamente masas de árboles sobre suelos rocosos. **Adrien van Ostade** es el grabador de los interiores holandeses, de sus tipos del campo. Ama al pueblo y las pequeñas cosas, a las que trata con gran amor. Unas 50 planchas forman su obra grabada, entre las que destacan las tituladas «*El padre de familia*», «*El vendedor de gafas*» y «*El pintor en su taller*».

En la España del siglo XVII trabajan una serie de grabadores extranjeros, sobre todo flamencos e italianos, y cuenta con un interesante mercado de estampas y una obra importante de ilustraciones para ediciones. Pero, aparte de la corta e interesantísima obra de Ribera, ya apuntada, pocos nombres españoles pueden reseñarse. Se sabe que en el taller de **«El Greco»** trabajaba el grabador Diego Astor, quien tradujo ciertas obras del maestro y de las que se conservan cuatro ejemplares únicos: *«La Adoración de los Pastores»*, *«Sto. Domingo de Guzmán»*, *«Los Apóstoles Pedro y Pablo»* y *«San Francisco y el lego»*. En Sevilla es importante la obra de **Francisco de Herrera,** pero es el pintor **Juan Valdés Leal** quien hace planchas más interesantes al aguafuerte. También se atribuye a Murillo una estampa de *«La Virgen y el Niño»*.

En Cataluña destaca en el siglo XVII el platero tarraconense **J. B. Vilar,** quien graba en Barcelona del 1615 al 1623. A mediados de este siglo abundan los grabadores en Barcelona, plateros generalmente. Destacan **Matías Gener** y **F. Vía,** de quien se conocen más de 60 grabados. En Aragón merecen destacarse los nombres de **Francisco Artiga,** arquitecto; **Bernardo Bacetón,** autor de una historiada portada para las Constituciones Sinodales de Zaragoza. Valencia cuenta con una interesante escuela con nombres como **Gregoria Heredia, Francisco Quesadez** y **Juan Conchillos.** En Madrid, aparte de una pléyade de grabadores flamencos, destaca el nombre de **Pedro Villafranca,** a quien se nombra grabador de cámara. **José García Hidalgo** estampa los *«Principios para estudiar el nobilísimo real arte de la Pintura»*, colección de 180 estampas con motivos pedagógicos.

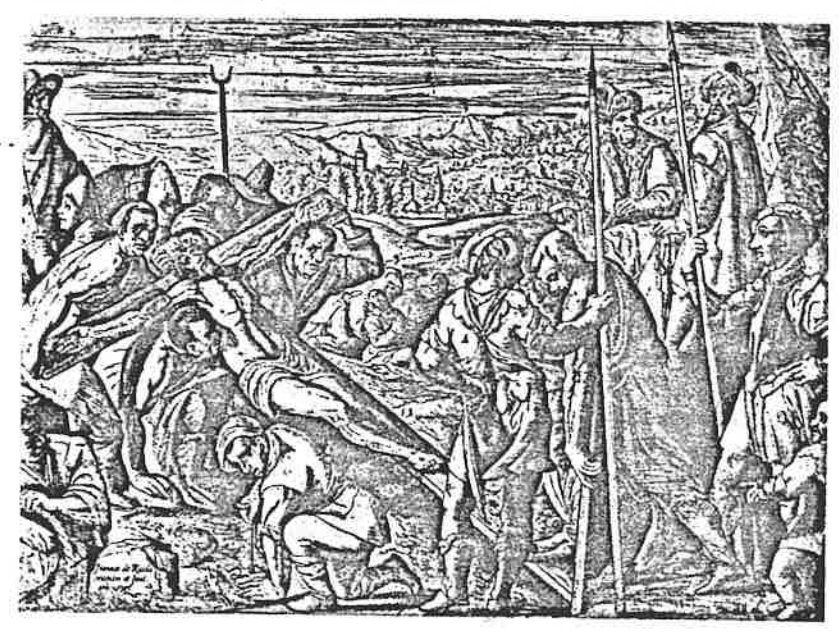
Uno de los excelentes grabadores españoles de esta época fue **Juan de Roelas,** de quien se conserva una única prueba de su magistral hacer, la titulada *«Elevación de la Cruz»*, actualmente conservada en el Instituto de Valencia de Don Juan.



Lámina para «Diálogos de la Pintura», dibujada por Carducho y grabada por Francisco López



«Elevación de la Cruz», de Juan de Roelas





«Autorretrato», de Valdés Leal



«Anagrama», de J. B. Villar, buril de 1623



«Mendigo», aguafuerte de Jacques Callot

En Francia el grabado adquiere durante el siglo XVII una extraordinaria importancia, coincidiendo con la época fastuosa de Luis XIV. Por una parte, existe la obra de creación, cuya figura principal es Callot, y por otra, un academicismo de factura fría, pero bien ejecutado, cuya figura principal será Nanteuil. El lorenés nacido en Nancy, **Jacques de Bellange,** graba unas cincuenta planchas al aguafuerte, con tendencia manierista. Sus escenas sagradas, llenas a la vez de misticismo y de sensualidad, dejan ver varias influencias, pero indudablemente están resueltas con gran personalidad.

Jacques Callot, nacido en Nancy en 1592, es un gran dibujante, un impetuoso carácter y un ágil grabador. Sus novelescos comienzos hablan de una furtiva salida del hogar paterno a los 12 años, en compañía de unos trajinantes, tipos que luego inmortalizará en algunos de sus grabados. Lo cierto es que llega a Roma, hace su aprendizaje de burilista con **Tempesta,** continuándolo con el grabador Thomassin. En Florencia aprende los secretos del aguafuerte en el taller Luigi Parigi, decorador de las fiestas del Gran Duque Cosme II. De entonces datan sus dos planchas dedicadas a la «*Guerra del Amor*». Callot utiliza por vez primera el barniz endurecido para cubrir la plancha, ventaja técnica que ha perdurado hasta nuestros días. Por sus comienzos como burilista, Callot trata el aguafuerte con una caligrafía precisa de trazo, pero un tanto dura, con cuya técnica graba en sus planchas florentinas tipos de las calles, tales como espadachines, nobles damas, saltimbanquis y personajes de la Comedia Italiana.

«El Parterre de Nancy», aguafuerte de Jacques Callot

La muerte de Cosme II determina su vuelta a Nancy. Allí sigue grabando unas series italianas, como la «*Impruneta*», en recuerdo de la feria anual de Florencia, la «*Matanza de los Inocentes*» y los «*Caprichos*». Su fama se extiende y es llamado por la gobernante española de los Países Bajos, Infanta Clara Isabel Eugenia, recibiendo el encargo de evocar la victoria de Spínola sobre Nassau (El sitio de Breda), que realiza en seis planchas ejemplares. Por su maestría en el género, Luis XIII le encarga las visiones artísticas de los sitios de la Rochela y de la Isla de Re. De nuevo en Nancy en 1633, Luis XIII ocupa la capital lorenesa y encarga su sitio a Callot, el cual renuncia al encargo real en estos términos: «Sire, je suis lorrain, et je crois ne devoir rien a faire contra l'honneur de mon prince et de mon pays».

Horrorizado por los desastres que ha contemplado en las diferentes batallas de las que fue testigo, deja de idealizarlas y plasma sus tragedias en las admirables series «*Pequeñas y Grandes Miserias de la Guerra*» (1633). En 1634 graba los «*Suplicios*» y una «*Segunda tentación de San Antonio*». Muere en su ciudad natal en 1635. Su obra es numerosa, aunque se le atribuyen obras que quizá no se deben a su mano. El estilo de Callot forma una importante escuela, tanto en Francia como en otros países. Entre sus numerosos seguidores destacan Etienne de La Belle e Israel Silvestre, sobrino del editor parisiense de la obra de Callot.



«Cobrando la asignación», aguafuerte de J. Callot

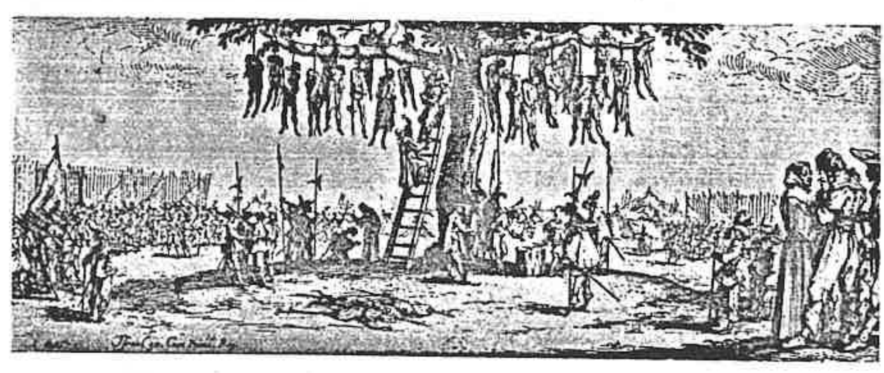


«Bohemios en viaje», de Jacques Callot

Personaje de «Balli de Stephania», aguafuerte de J. Callot



«Ahorcados», de la colección «Miserias de la Guerra», aguafuerte por Jacques Callot

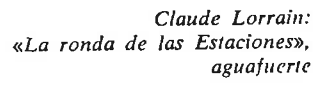




«Le Suffisant», grabado por Abraham Bosse



Claude Mellan: «Retrato de Henry de Montmor» (buril)



Claude Lorrain: «La ronda de las Estaciones», aguafuerte



Mellan: Fragmento del buril titulado «La Santa Faz»



Pero su verdadero continuador es **Abraham Bosse,** hugonote, quien recoge el ambiente de su tiempo, modas y costumbres, en unas 1.506 planchas, y a quien los grabadores deben la obra sobre técnicas de grabado, hasta entonces más importante: «*Le Traite des manières de graver en taille-douce*» (1645), con unas excelentes ilustraciones de gran valor pedagógico. **Claude Mellan,** hijo de un batidor de cobre de Abbeville, trabaja en Roma en el taller de Villamène. Siguiendo la técnica de Callot, no cruza los trazos y llega al virtuosismo de resolver una cabeza con las modulaciones de un solo trazo, en su «*Santa Faz*», que ha quedado como obra maestra de este género. También establecido en Roma, **Claude Gellèe «Lorraine»** ejecuta una serie de planchas al aguafuerte que no son más que reproducciones de sus propios cuadros, pero con una realización de exquisita sensibilidad.

Los grabadores de retratos mantienen en Francia una honrosa tradición y su figura cumbre es sin dudar **Nanteuil.** Nacido en Reims (1623-1678), se establece en París hacia 1647, donde, después de comienzos difíciles, se convierte en un virtuoso del retrato, grabando a los más conocidos personajes de su época. Su consagración corresponde a la ejecución del retrato de Luis XIV, quien posa para el artista once veces. Nanteuil recoge las experiencias técnicas de los grabadores anteriores a él y las resume con una maestría absoluta. Estudia al personaje con una gran atención, hasta hacerse cargo de los rasgos más característicos de su personalidad. Ello le diferencia del resto de los grabadores de su época. Ante un retrato grabado por Nanteuil, se puede realizar todo un estudio del carácter del personaje retratado. Es el mayor mérito de este artista impecable. El bien hacer de Nanteuil crea escuela, cuyos seguidores más importantes son su cuñado Regnesson, Louis Cossin y Antoine Masson.

Como ya se ha reseñado, desde 1660 el Edicto de San Juan de Luz confirma la libertad de la profesión de grabador. Ello da lugar a la aparición de una serie de honrados artesanos, con características típicamente gremiales, que graban innumerables planchas *«de traducción»*, de cuadros religiosos o mitológicos, de gran moda por entonces. Existe otro grupo de grabadores que se encargan de grabar la propaganda real, de 1670 a 1683, obra que se resume en unos veintitrés volúmenes in-folio, y a la que se denomina *«Cabinet du Roi»*. En estas planchas se reflejan los hechos de armas y acontecimientos cortesanos más importantes del *«Rey Sol»*, así como representación de cuadros y de estatuas de sus colecciones. Entre los colaboradores de esta obra destaca **Gerard Audran** sobre todos los demás, principalmente por cuatro planchas *«de reproducción»* de los cuadros de Le Brun, sobre el tema *«Las batallas de Alejandro»*.



Gerard Jean Audran: «Porus y Alejandro», según Le Brun (1678)



Nanteuil: «Retrato de Jean Loret» (buril)

Jacques Bellange: «La Anunciación» (comienzos del s. XVIII)





Pierre Devret: «Robert de Cotte», según retrato de H. Rigaud (1722)



Bewick: «El zorro», xilografía a contrafibra

«Les habites sont italiens», aguafuerte de Wateau



El siglo xviii

Así como el siglo xvii había conquistado para el grabado la categoría de arte mayor, el siglo xviii será su época de expansión. Todas las clases sociales sienten el deseo estético especial por la imagen. Todo el arte: arquitectura, muebles, ornamentación, pintura..., se hace burgués, intimista, de pequeñas dimensiones, cómodo y muy afrancesado. Para la decoración de estos ambientes era idóneo el grabado de la época, por lo que ya no es solamente un arte de coleccionista, sino un elemento decorativo.

Sigue la reproducción de obras de los maestros, pero se va evolucionando a temas más frívolos, más familiares y burgueses. En pocas palabras, el arte del siglo xviii, de cortesano se hace social. Para servir a tanta demanda, se forman talleres especializados, familiares generalmente, en los que se aprende una limpia y noble artesanía. El grabador puede vivir honorablemente de su trabajo y hasta puede permitirse la ambición de entrar en la Academia. De estos talleres familiares sobresalen las dinastías de los **Audran, Drevet,** los **Tardieu.** Sus obras, fruto al fin y al cabo de unas técnicas tradicionales, pecan de uniformidad. Los cambios y las técnicas nuevas serán provocadas por los artistas creadores. Se siguen utilizando las técnicas clásicas tanto en xilografía como en calcografía, afinando sus resultados, pero también se conquistan nuevos procedimientos. Aquí, en Inglaterra, **Bewick** (1753-1838) inventa el grabado «*a contrafibra*», dando a la xilografía la posibilidad de poder competir con la calcografía en cuanto a libertad de trazo. A partir de 1740 se graba con mayor libertad y así aparece el mordido de planchas por superficies, el tiraje a color con diversas planchas o bien con el entintado de varios colores en una sola, por el procedimiento «*a la poupèe*», como desde entonces se denominará a esta técnica. Los grabadores ingleses de esta época graban muchas de sus planchas «*a la manera negra*» y al «*puntilleado*», con grandes resultados.

En el grabado del siglo xviii francés, sobresale **Watteau,** tanto por las obras grabadas por él mismo como por las efectuadas por discípulos, según sus dibujos. La melancolía poética, la sensibilidad del pintor francés es idónea para las estampas de la época, y lo que pierden de virtuosismo artesano, lo ganan en espontaneidad y seducción. Jean de Jullienne, amigo de Watteau y director de la Real Manufactura de Gobelinos, le encarga una publicación de gran importancia. Se trata de una colección de estampas, cuya primera parte corresponde a 351 planchas grabadas según los dibujos del maestro y que se recogen en dos volúmenes, bajo el título de «*Figuras de diferentes caracteres*». La segunda parte consta de 171 planchas con temas ornamentales y de pintura. Para llevar a cabo esta obra, Jullienne formó un equipo de cuarenta y cuatro grabadores, entre los que destacan Jean Audran, F. Duchange y hasta el propio Boucher. El éxito de esta edición, que recibe el nombre de «*Recueil Jullienne*», es tal en los países europeos, que marca un estilo.



«Fiestas venecianas»,
grabado de Laurent Cars, según cuadro de Watteau



Nicolas de Launay:
«El balancín»,
según original de Fragonard



«Pastoral»,
grabado de Boucher,
según original de Watteau

Los alumnos de Watteau son numerosos, e interpretan a los seguidores del maestro en su estilo de pintura, **Pater** y **Lancret. Philippe Mercier,** otro seguidor de Watteau, abre taller en Londres, donde introduce el género rococó, elegante y ligero, de las *«Fiestas Galantes»,* influyendo profundamente en el arte inglés de la época. **Boucher,** pintor que en su juventud comenzó como grabador de reproducciones, se convierte no tardando en un excelente grabador de creación, y en sus planchas se encuentra la sensualidad picaresca y amable de sus creaciones pictóricas. Así *«La Petite reposèe», «Nuevo libro de figuras diversas»* y la *«Colección de diversas figuras chinas»,* aparte del valor de las obras grabadas por su propia mano, es de admirar el talento de Boucher en saberse rodear de excelentes grabadores de oficio y la manera de distribuir su producción.

Tanto es el éxito del grabado en el siglo XVIII, que aparece un nuevo tipo de grabador, el *«amateur»* (aficionado), que no contento con coleccionar grabados, aprende en los tratados y en los talleres las técnicas y ejecuta sus propias obras, algunas de ellas de cierta calidad, aunque su mayor mérito consista en mantener el fuego sagrado de la tradición del grabado. Uno de estos amateurs, **l'Abbé de Saint Non,** aconseja a **Fragonard** para que grabe obras propias, lo cual ejecuta con gran personalidad, apreciada sobre todo en su deliciosa serie de *«Bacanales».*



«Bacanal»,
aguafuerte de Fragonard (1763)





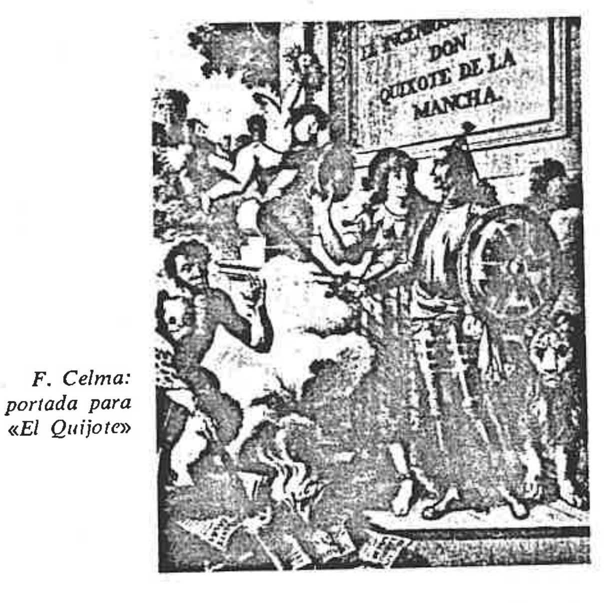
Portada «Tratado de la Pintura», de Palomino



J. B. Moles: «La pesca del cocodrilo», grabado de traducción



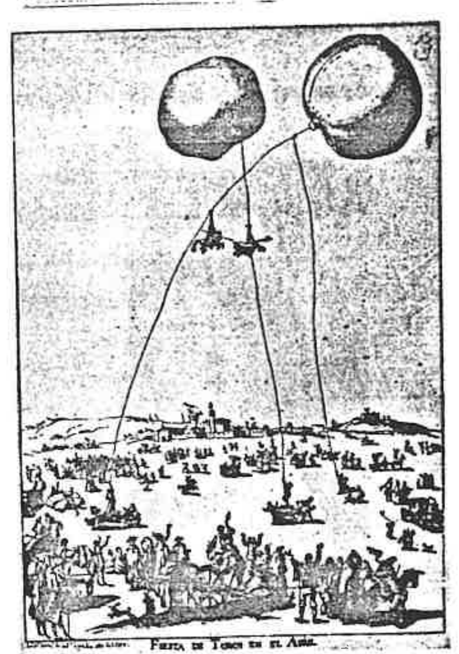
Blas Atmeller: «La caza del avestruz», grabado de traducción



F. Celma: portada para «El Quijote»



M. S. Carmona: «Retrato de Carlos III», según cuadro de Mengs



«Fiesta de toros en el aire», de Isidoro Carnicero

Valencia; **Juan Antonio Carmona,** hermano de Salvador, es autor de más de 200 planchas, algunas de ellas de gran calidad. El mejor discípulo de Salvador Carmona es **Fernando Celma,** buen dibujante y experto grabador *«de reproducción»*. **Pedro Pascual Moles,** también formado en el taller de Dupuy en París, donde fue pensionado por la Junta de Comercio de Barcelona. Otro pensionista catalán fue **Blas Atmeller,** grabador de *«traducciones»*, como lo fue también Francisco Muntaner. Da pena observar que tantos valores positivos, tanto oficio, estuvieran al servicio casi exclusivo del amanerado grabado de *«reproducción»*. Cumplieron estos artistas solamente con el papel de hacer conocer los cuadros de los grandes maestros, labor actualmente encomendada a la fotografía y a las Artes Gráficas. Hubo también grabadores más o menos creadores, como **Carnicero,** con su casi surrealista *«Fiesta de toros en el aire»*, o pintores que grabaron esporádicamente, como **Ramón Bayeu, Salvador Maella** y **Luis Peret.** Por esta época los grandes editores Ibarra y Sancha encargan las ilustraciones de sus ediciones con correctos aguafuertes, destacando las planchas del *«Quijote»* de la Real Academia Española.

Este ambiente académico y amanerado encuentra **Goya** cuando se afinca definitivamente en Madrid, en el año 1775. Tanto en Durero, como en Rembrandt, la obra grabada de Goya es genial. «*L'esprit nouveau, revolutionnaire, fit son entrèe dans le monde de la gravure avec Goya*», escribe Bersier en su tratado «*La Gravure*». Tanto es así que en la historia del grabado es necesario hablar de «*antes de Goya y después de Goya*».

Pero un genio es algo que no se repentiza, sino que, al contrario, exige un aprendizaje largo y difícil. Los primeros contactos de Goya con el grabado tuvieron efecto ya en su juvenil aprendizaje, cuando en el taller de Luján y para su iniciación en el dibujo, le hizo el maestro «copiar las mejores estampas que tenía», grabados de reproducción al aguafuerte o buril. Estas copias le obligan a aprender el trazo, la caligrafía especial del grabado, aprendizaje que ya no olvidará. Durante su estancia en Italia no se tienen noticias de que tomara contacto con talleres de grabado y, salvo en su primera plancha conocida «*Huida hacia Egipto*», no se aprecia sabor italianizante alguno.

Con más de treinta años y en el taller de Carmona, Goya se inicia en los secretos del grabado. Su hijo Francisco Javier indica el interés que su padre sentía por la obra de Velázquez y de Rembrandt, de quien consta que poseyó por lo menos diez grabados. De Velázquez reproduce en plancha 17 lienzos, de una manera intencionadamente liberal, ya que Goya es un artista, no un artesano «*de reproducción*». Esteve Botey llega a decir de estas planchas: «hizo la citada serie de estudios velazqueños lamentablemente traducidos». Visión un tanto mezquina de lo que pretendió ser, por parte de Goya, una recreación y un juego de aprendizaje. La técnica utilizada en estos ensayos es el aguafuerte y los formatos de varios tamaños. Otras planchas de esta época parecen ser «*El ciego de la guitarra*», «*San Isidro*» y el impresionante grabado titulado «*El agarrotado*», que marca ya claramente el camino a seguir, tan personal y revolucionario.

Durante más de cuarenta años Goya graba planchas sueltas y merece destacarse, entre la calidad inmensa de muchas de ellas, «*El Coloso*», grabado «*al humo*», y de la que se conservan solamente tres estampaciones. Tanto en la madurez de su obra pintada como en la profunda tragedia que refleja su obra grabada, influyen indudablemente sus circunstancias personales.



«*Autorretrato*», aguafuerte de Goya

«*Huida a Egipto*», aguafuerte de Goya

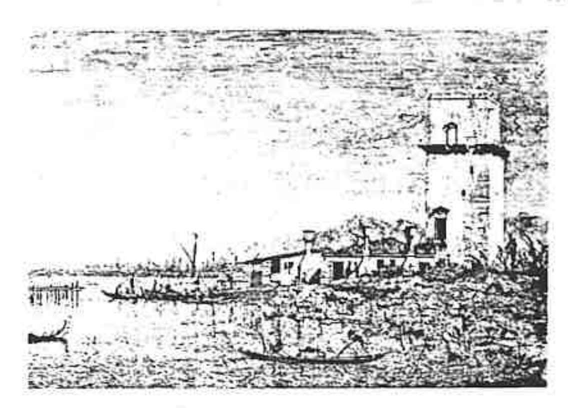


«*El Príncipe Baltasar Carlos*», grabado de Goya, según cuadro de Velázquez



«*El agarrotado*», aguafuerte de Goya



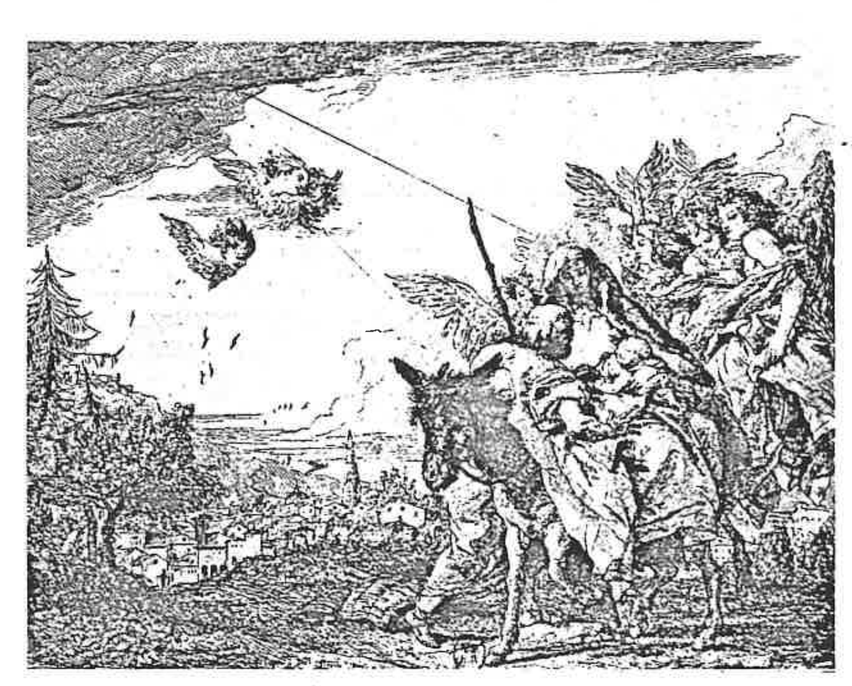


«La torre di Malghera», grabado del Canaletto (1741)

En la Italia del siglo XVIII existen dos centros importantes para el grabado: Venecia y Roma. En Venecia se forma una escuela que trata los temas de sus singulares paisajes. Su principal figura es **Antonio Canal «Canaletto».** Grabó una treintena de planchas tratadas con una deliciosa facilidad, entre las que caben destacar «*La Torre di Malghera*» y «*La Puerta del Dolo*». **Juan Bautista Tiépolo,** con una corta obra grabada, crea un mundo poético y luminoso en dos colecciones: «*El Capricce*» de 10 planchas y la titulada «*Scherzi di Fantasía*», de 23 planchas. Su hijo Giovanni Domenico continúa la obra de su padre, con 108 planchas y 65 de su creación. Confirma su oficio de buen grabador en «*Viacrucis*» y «*Escenas de la huida a Egipto*».



«El arresto», de William Hogarth (1732)



«La Huida a Egipto», de J. B. Tiépolo (aguafuerte de 1753)

«Sophia Western», de John Smith, según original de Hopner (1784)

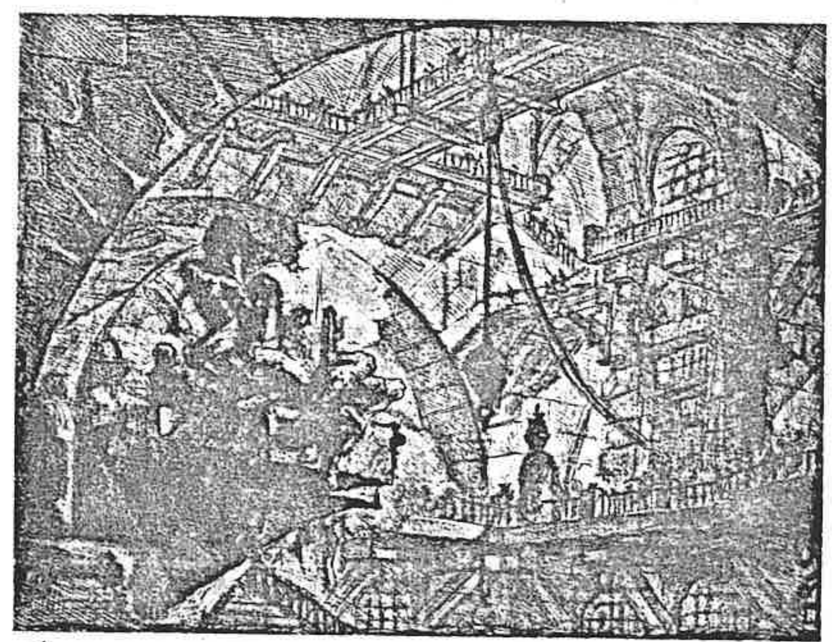


En Inglaterra el comercio de grabados es de tal consideración que en 1735 se llegó a promulgar una ley para proteger la propiedad artística y favorecer la exportación. Londres, la ciudad europea más poblada del siglo XVIII, cuenta con una enriquecida burguesía que supone un gran mercado para los grabados de «*buen gusto*», mientras el público más popular es partidario de las representaciones de la actualidad y de las escenas satíricas. La técnica de la «*manera negra*» se convierte en una especialidad del grabado inglés, con la que consigue desde los más violentos contrastes hasta los valores más delicados. Los retratos a la «*manera negra*» de **John Smith,** son auténticas obras maestras. En la vertiente satírica es sin duda **William Hogarth** quien consigue los mejores resultados. Los personajes de sus grabados no son verdaderas caricaturas, sino críticas mordaces de tipos de su época. Gran dibujante, pero un tanto abandonado grabador, cuida él mismo la ejecución de las cabezas de sus personajes, dejando el resto del grabado a sus numerosos ayudantes, bajo su supervisión. Sus series más célebres «*Carrera de un cortesano*» y «*Matrimonio a la moda*», le convierten en el artista más solicitado, a la vez que lleva a cabo la difusión de su obra con auténtica visión comercial.

Piranesi, arquitecto veneciano, estudia en Roma con Vasi, quedando enamorado de las egregias ruinas de la Ciudad Eterna. En 1745 graba la conocida serie de «*Las Cárceles*», visiones teatrales y trágicas. Con una técnica magistral y el uso sabio de luz y sombra, realza el misterio de tan fantásticas arquitecturas. A través de treinta años graba y publica 137 obras de «*Vistas de Roma*», ediciones de gran éxito entre los visitantes de la capital italiana y entre los amantes de la arqueología clásica. Creador, editor y comercializador de su producción, hace que tal obra sea conocida y admirada en toda Europa, labor que continúa su hijo Francisco.



«Las Cárceles», plancha VI de Piranessi



«Las Cárceles», plancha X de Piranessi (aguafuerte)



Aguafuerte de Francisco Tramullas

En España existe durante el siglo XVIII una interesante serie de grupos locales y figuras de relieve, que culminarán con la portentosa personalidad de **Goya.** El valenciano **Hipólito Rovira** es el autor de interesantes ilustraciones. Antonio Palomino le encarga el grabado para la portada de su «*Teoría de la Pintura*». El segundo tomo de la obra lo ilustra el sobrino de Palomino, **Juan Bernabé,** renovador del grabado en Madrid, y primer director de la clase de grabado en la Academia de San Fernando.

En 1752 la citada Academia crea pensiones para el aprendizaje del grabado. Una de ellas fue ganada por **Salvador Carmona,** que marcha a París, donde estudia en el taller de Dupuy, llegando a adquirir una gran maestría en el buril y el aguafuerte. Su etapa parisina, de gran calidad, le lleva a la Academia Francesa. A su regreso a España, Carlos III, de quien grabó con gran oficio la reproducción del retrato pintado por Mengs, le nombra director del taller de Grabado en la citada Academia. Lástima que el buen hacer de Carmona no estuviera al servicio de una labor artística creadora y acabase en un gran amaneramiento. En 1789 funda la «*Real Estampería*», basamento de la actual Calcografía Nacional.

Grabadores interesantes de esta época fueron **Ricarte, Espinosa** y **Monfort,** este último impresor de la «*Historia General de España*» y profesor de la primera Academia provincial española, la de San Carlos de

«Portada», de Hipólito Rovira





«El sueño de la razón produce monstruos», de Goya

Goya: Dibujo previo y realización al aguafuerte de la obra «¿De qué mal morirá?»







«¡Que viene el coco!», capricho de Goya

Gravemente enfermo en 1793, queda marcado con la secuela de una sordera total. Retirado desde 1819 entre las paredes de su casita a orillas del Manzanares y a la que se conoce por el sobrenombre de *«La Quinta del Sordo»*. En ella se abstrae totalmente, hasta conseguir llegar a profundidades del conocimiento humano nunca logradas y que son la verdadera fuerza de sus obras, sobre todo de las grabadas, ya que, como dice Bersier: *«C'est par la gravure qu'il s'est confessé»*. Confesión de tal fuerza que en ella vemos los humanos nuestra propia confesión.

«Los Caprichos» son quizá la serie de grabados más conocida de Goya. Se editan por primera vez en 1799, pero el proceso de su elaboración fue muy lento, del que se conservan casi todos los bocetos previos, unos en forma de apunte a tinta, otros con lápiz rojo o negro, varios a la aguada. De ciertos temas hay hasta cuatro bocetos. La serie consta de 80 planchas numeradas y comienza con un autorretrato de expresión dura y voluntariosa, de un hombre en la plenitud de sus cincuenta y dos años, pero endurecido por desengaños y enfermedades. Las técnicas utilizadas generalmente son el aguafuerte, el buril y el aguatinta o resina. Pero lo que da a la serie una gran profundidad y trascendencia, es el mensaje entre fantástico y humano, sintetizado por el propio maestro en el texto grabado en la plancha n.º 43: *«El sueño de la razón produce monstruos»*.







«Volaverunt», «Linda maestra» y «¡Quién más rendido!», aguafuertes goyescos de la serie «Caprichos»

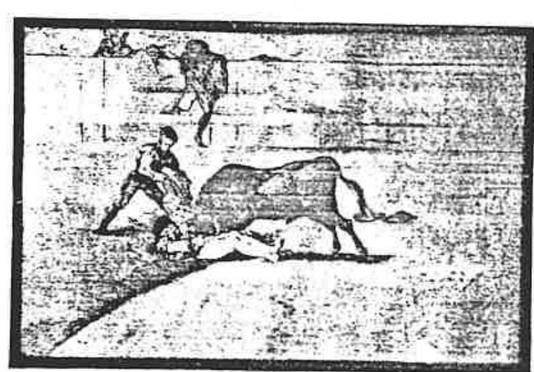
Para la comprensión de esta especie de mensajes cifrados existen anotaciones en los dibujos y comentarios posteriores, pero aun así Goya tuvo problemas con la Inquisición, retiró las series de la venta y en 1803, en carta-oficio, las ofrece al Rey con este pretexto: «*Los extranjeros son los que más las desean, y por temor de que recaigan en sus manos después de mi muerte, quiero regalárselas al Rey mi Señor para su calcografía*».

La «*Tauromaquia*» consta de 40 estampas grabadas en 33 planchas, 7 de ellas por ambas caras, y son, en parte, visiones antiguas de la fiesta de los toros; parecen ser inspiradas en la obra de Nicolás Fernández de Moratín titulada «*Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*», a cuyos lances sigue literalmente Goya en varias de sus planchas. En otras, refleja sencillamente varios lances de la fiesta, y en las más graba hazañas famosas del toreo recogidas de relatos y de propias visiones del artista. La fecha de iniciación de la serie es discutida, pero la más generalizada es la de primeros años del siglo XIX, quizás, como apunta Camón Aznar, a raíz de la muerte trágica de *Pepe-Hillo*, ocurrida en 1801. El juego de luces y sombras de Rembrandt se ve enriquecido en estas magistrales planchas, realizadas con un dibujo directo e impresionista con las que se adelanta en decenas de años a los impresionistas franceses. Todas las planchas se graban luego de una preparación muy cuidadosa de dibujos previos ejecutados a la sanguina, quizá la serie más serena, pues deja la parte trágica al propio espectáculo. Fue editada por primera vez en 1816.

Como Callot, Goya fue testigo de guerras y de miserias que plasma en la serie titulada «*Los desastres de la guerra*», por cuyas planchas aparecen en trágico desfile el horror, la sangre y la muerte, para convertirse en el más exasperado grito en contra de la violencia. Consta la serie de 82 planchas, grabadas desde 1810 hasta, parece ser, 1820. Por ciertas alusiones anticlericales, Goya no publica los grabados en forma de álbum, y permanecen inéditos prácticamente hasta 1863, en que la Academia de San Fernando los publica bajo el título «*Los desastres de la guerra*», con un tiraje de 500 ejemplares.

La última serie grabada por Goya son los «*Disparates*», titulada también «*Sueños*» y «*Proverbios*». Consta la edición de 22 planchas, en las que Goya desborda su imaginación de una manera surreal, como queriendo representar una síntesis de la locura humana, enigmático mensaje que coincide con sus tremendas y herméticas pinturas negras realizadas en las paredes de «*La Quinta del Sordo*». Hasta sus títulos: «*Disparate puntual*», «*Disparate de la bestia*», etc., parecen mensajes en clave o quizás ausentes de toda lógica, como si en ellos el artista descargara las visiones atormentadas de su propio subconsciente. Camón opina que la fecha de su ejecución final pudiera ser entre 1817 y 1818. Utiliza en estos grabados una variada técnica, con abundancia del aguafuerte y de las resinas. Las figuras son de un expresionismo que se adelanta a su época.





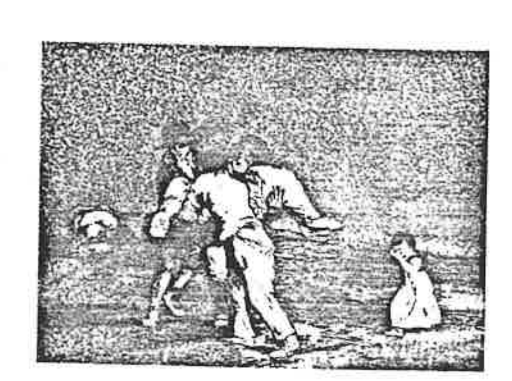


«El Cid Campeador lanceando un toro», «La desgraciada muerte de Pepe-Hillo en la plaza de Madrid», «El esforzado Rendón picando un toro, de cuya suerte murió en la plaza de Madrid», aguafuertes y resinas de la serie «Tauromaquia»

«Esto es peor», «Estragos de la guerra» y «Madre infeliz» (de los «Desastres de la Guerra»)



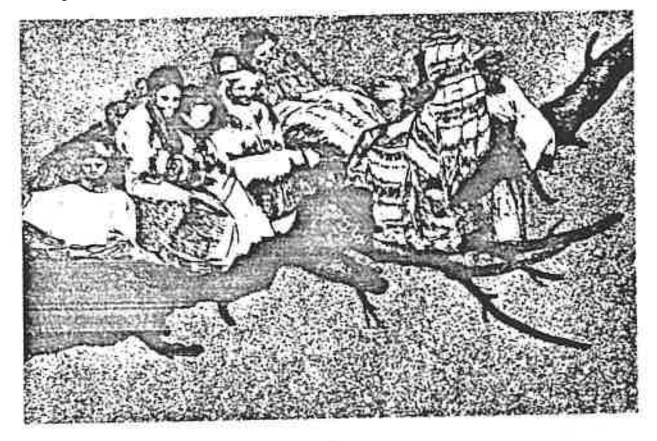






«Disparate femenino»

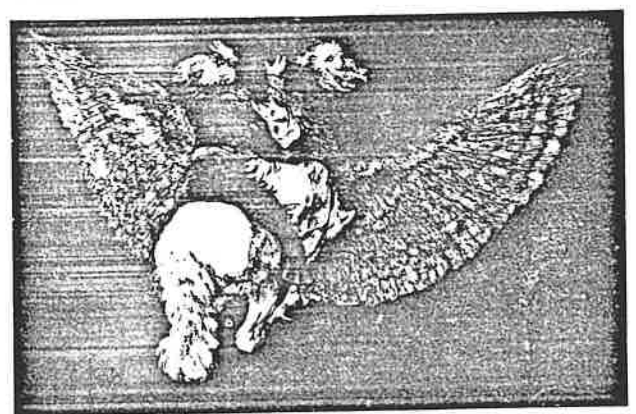
«Disparate ridículo»



«El Bobalicón»

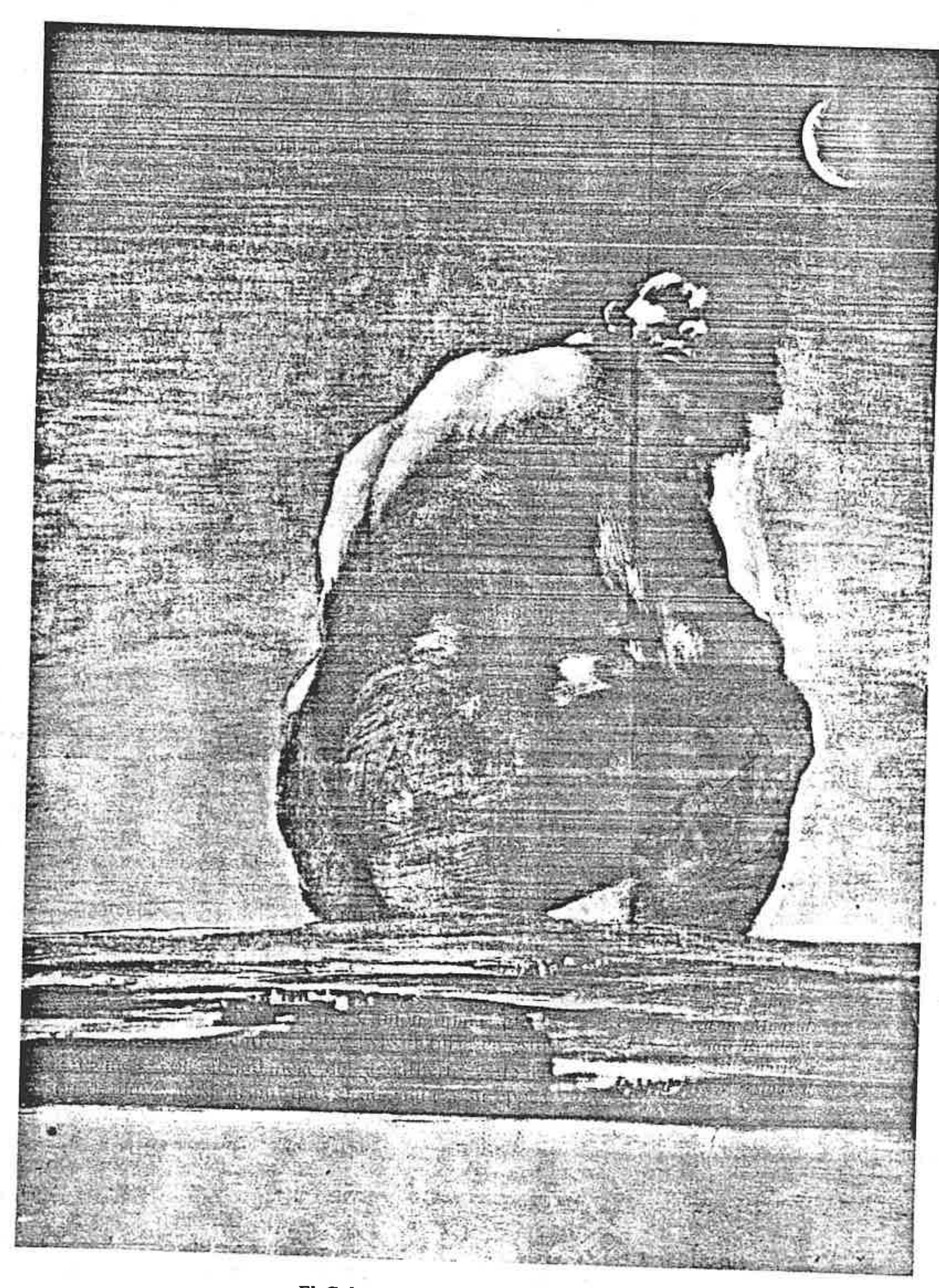


«Disparate volante»



«Disparate furioso»





«El Coloso», grabado al humo, de Goya



«Retrato de M. Gaulon», impresor de las litografías de Goya en Burdeos (litografía)

«¡Bravo toro!», litografía de Goya





«El Vito», litografía de Goya

«El duelo», litografía de Goya



A los 73 años Goya conoce en Madrid la recién aparecida técnica de la litografía. En Madrid hace los primeros ensayos, y ya con ochenta años, su inquietud le lleva a revolucionar esta técnica, en la que adivina grandes posibilidades para la estampación artística. Según Matherín: *«Goya ejecutaba sus litografías en el caballete, la piedra colocada como una tela. Manejaba sus lápices como si fueran pinceles, sin afilarlos. Permanecía de pie, alejándose o acercándose cada minuto, para juzgar los efectos. Recubría habitualmente toda la piedra con un tinte gris, uniforme, quitaba luego con el raspador las partes a iluminar, aquí una cabeza, una figura, allí un caballo un toro. El lápiz volvía luego para reformar las sombras, las partes vigorosas, o para indicar las figuras y darles movimiento»*. Lección todavía actual de libertad en la ejecución. Las cuatro litografías más importantes forman la serie titulada *«Toros de Burdeos»*, tiraje del que se cuidó el litógrafo Gaulon y de quien Goya hace un extraordinario retrato.

Con su muerte, en el año 1828, acaba casi medio siglo del Goya grabador. Su obra deja abierto el camino al arte actual, pues impresionismo, expresionismo y surrealismo están ya presentes en sus cuadros y grabados. Quizá es Goya el genio que admite menos un encasillamiento y por tanto es y seguirá siendo un genio intemporal.

El grabado japonés

Hacia mediados del siglo XVIII el grabado japonés alcanza su máximo esplendor. Ya en **Moronobuno,** con la Escuela l'Oukiko (Escuela de la vida que pasa), se encuentra un estilo que refleja la vida y gustos japoneses: amable, familiar y galante. Estamos en blanco y negro, coloreadas o no posteriormente a mano, hasta que **Harunobu,** pintor de tipos femeninos, comienza la verdadera estampación en color. Es **Hokusaï,** sin duda, el maestro de los dibujantes japoneses, a quien se deben las más bellas estampas y dibujos, en los que sintetiza, en unos rasgos fundamentales, los espectáculos y escenas más complicadas. Entre sus obras destacan las «*Treinta y seis vistas del Fouji*» y «*Las tres maneras de dibujar*», a las que hay que añadir croquis, ilustraciones y los quince volúmenes de la «*Mangwa*», método destinado a sus numerosos alumnos. El anonimato del artesano guarda en secreto el nombre de los grabadores que llevaron los dibujos de los maestros al bloque de madera. La belleza del grabado japonés admiró a los artistas occidentales y su influencia es bien notoria. Japón sigue la tradición del grabado, tanto en su vertiente clásica como en los movimientos más avanzados del arte actual.

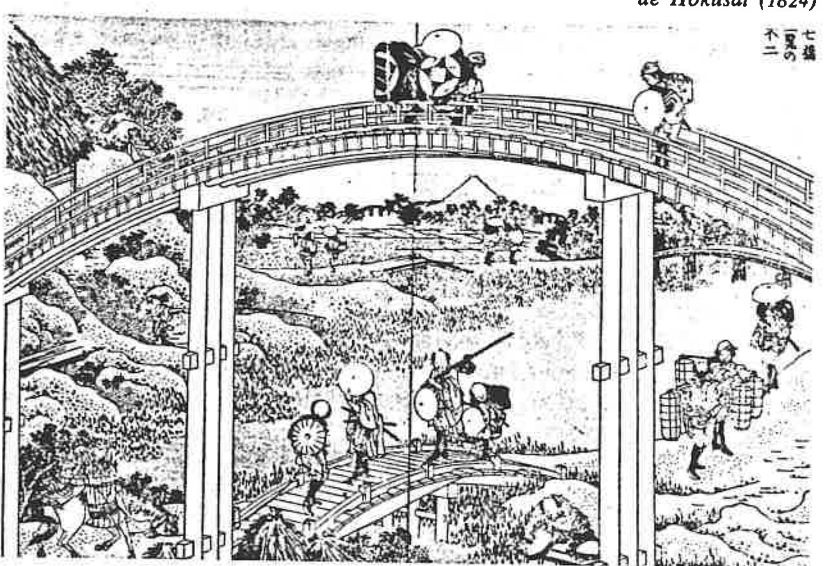


«El Poeta», xilografía de Moronobuno (1696)



«Escena galante», xilografía de Harunobu

«El Fouji y los Siete Puentes», de Hokusaï (1824)

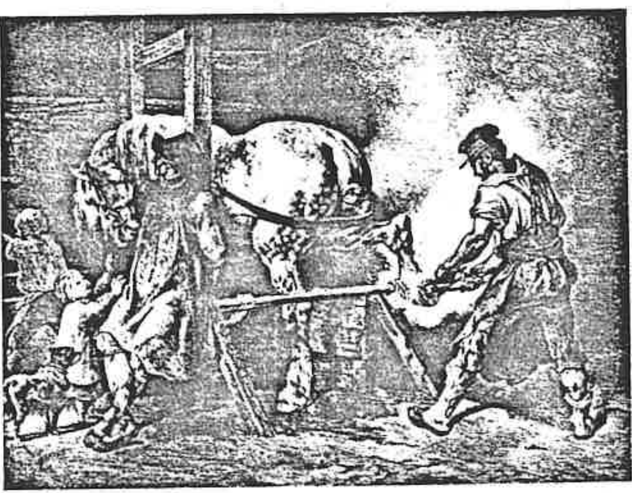


Kusinada: «Actor» (1863)





Doré: «Ilustración para El Quijote»



«Herrando», clásica litografía de pintor, de Theodore Gericault (1822)



Ilustración para «Fausto», de Delacroix, litografía (1828)

«Gil Blas», de Gigoux (1835)



EL SIGLO XIX

Dos crisis sufre el arte del grabado durante este siglo. La necesidad de contentar a una clièntela cada vez más numerosa, pero con menos gusto; de ahí que el número de estampas sea impresionante, sobre todo litografías y grabados a contrafibra en madera, aunque las auténticas obras interesantes sean pocas. Calidad y cantidad han caminado siempre reñidas. La otra crisis es la aparición de un nuevo método de reproducción y además mecánico, como fue la fotografía. ¿Qué se iba a hacer con el grabado como ilustración de libros? ¿Y de su misión de reproducción de obras de arte famosas? Precisamente, lo que en el primer momento pareció una catástrofe capaz de hacer desaparecer el grabado, hace que, una vez libre de la servidumbre que suponía al arte de grabar el reproducir e ilustrar, los artistas lo usan como siempre debieran haberlo hecho, como un vehículo exclusivo de creación. Así desaparecen los talleres artesanos, pero comienza la estampación original, que encuentra en seguida el amoroso aprecio de amateurs y coleccionistas. Las Academias, compuestas casi en su totalidad por grabadores de reproducción, siguen con su fría manera de grabar, generalmente al buril. De ahí que los grabados del siglo XIX sigan dos tendencias acusadas: la académica, fría y sin personalidad, donde podrá admirarse a lo más un buen oficio, y la otra tendencia, que es la de creaciones grabadas por artistas pintores o puramente grabadores, con la viveza y espontaneidad de la verdadera creación.

La litografía siguió siendo despreciada por los grabadores puristas, aun después de las experiencias de Goya, pero no así por los artistas románticos, el primero de ellos **Gericault** y el segundo **Delacroix,** quien ilustra las obras de Shakespeare y de Goethe, inspirando sus series *«Hamlet»* y *«Goetz de Berlin-chingen»*. Las buenas ediciones románticas llevan profusión de ilustraciones, con el *«Gil Blas»*, editado por Paulin y dibujadas por **Jean Gigoux.** Después del romanticismo, el grabador **Gustavo Doré** ilustra en xilografía numerosos libros, entre los que destacan *«La Divina Comedia»* y *«El Quijote»*, auténtica escuela de buen gusto hacia la imagen para varias generaciones.

En el 1860 resurge de nuevo el interés por el aguafuerte. **Bracquemond,** grabador, el impresor Delâtre y el editor Cadart fundan en París la «*Sociedad de Aguafortistas*», y una selecta clientela adquiere los tirajes que se efectúan de las obras de los artistas de la época, con un apasionamiento que ha continuado hasta nuestros días. El Impresionismo fortalece esta nueva savia de grabadores. **Manet** graba para la publicación



«*La sonrisa*», *xilografía de Paul Gauguin*



Degas: «La toilette» (1890)



«*La barricada*», *litografía de Manet*

«*El placer de la caza*», *litografía de H. Daumier*



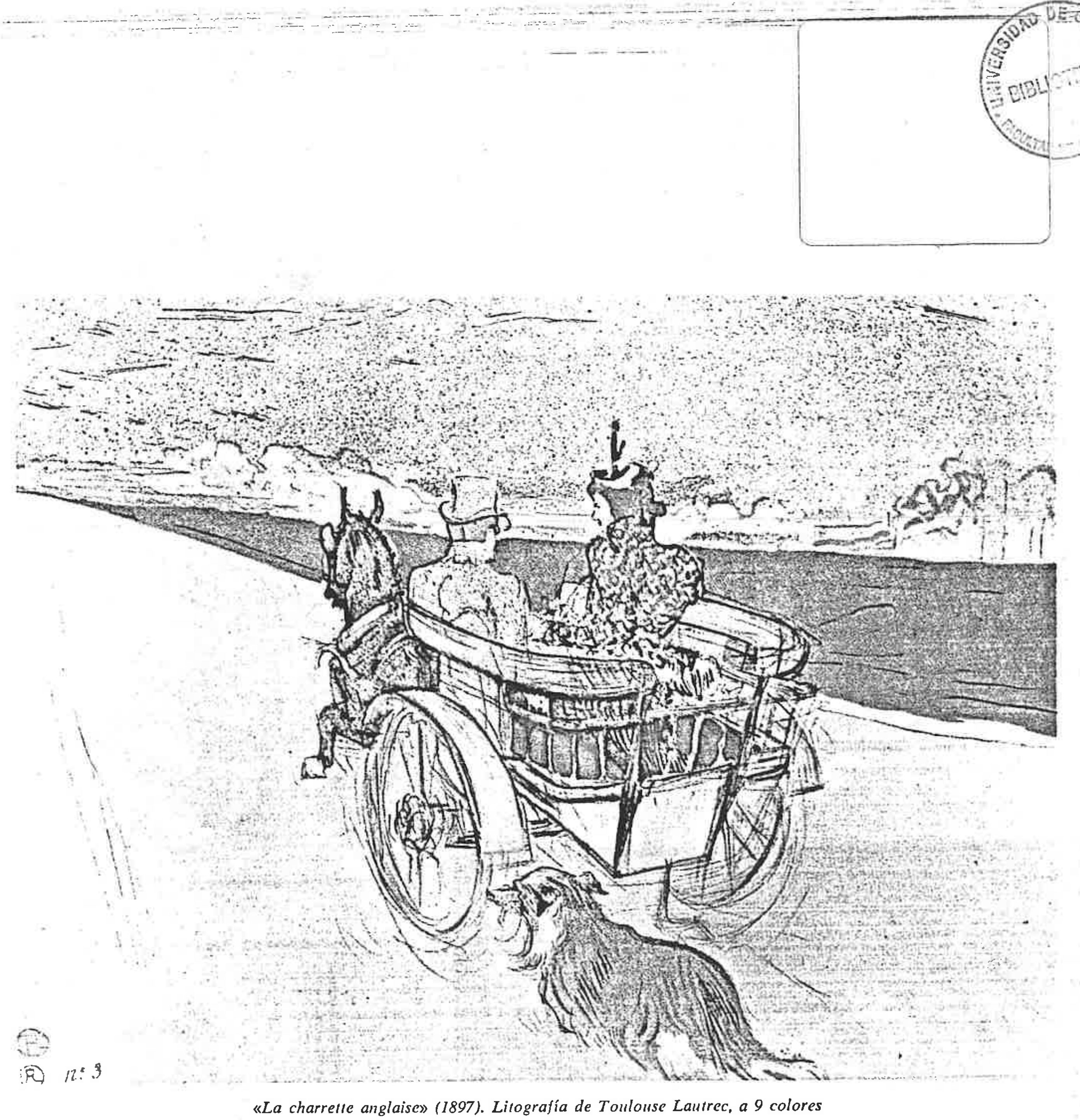
de la «*Sociedad de Aguafortistas*». **Degas** es más renovador y sensible, regala las planchas de sus experiencias entre sus amistades. En 1889 se crea la importante «*Sociedad de Pintores Grabadores*», que organiza interesantes exposiciones, donde se encuentran las firmas impresionistas más interesantes.

Gauguin realiza por entonces una serie de xilografías con una técnica primaria y casi brutal, pero con unos efectos de gran belleza que seguirán los expresionistas, apartándose voluntariamente del servilismo del buen oficio. Las litografías de **Daumier,** de maestría exigente, consiguen dar a la estampa popular una gran categoría artística. Su dibujo extraordinario, sus graduaciones de luces y de negros profundos, logran estampaciones de impresionante grandeza. Su colosal producción se cuenta en más de tres mil piezas. Conocidos son los carteles y obras de **Toulouse-Lautrec,** tratados con la técnica litográfica a la que descubre nuevas posibilidades y un excelente uso del tiraje a color. Hacia 1895 el editor Vollard adquiere una prensa litográfica, donde efectúa los tirajes de las piedras del visionario **Odile Redon,** una serie de doce estampas en blanco y negro.

Todo este movimiento recibe el apoyo de los críticos partidarios de los nuevos movimientos artísticos. Roger Marx publica la interesante revista «*l'Estampe Originale*», en la que van apareciendo las litografías de los artistas de la época: **Puvis de Chavannes, Fautin Latour,** etc. La primacía francesa se extiende por toda Europa a fines del siglo. En Bélgica aparece el gran ilustrador **Rops.** En Alemania, los aguafuertes de **Ensor** marcan el comienzo del expresionismo alemán y en Inglaterra el artista **Aubrey Beardsley,** con sus ilustraciones para el libro «*Salomé*» de Oscar Wilde, inicia una nueva manera de ilustrar, que será el modelo refinado para los dibujantes del recién aparecido «*modern styl*».

«*Salomé*», *ilustración modernista de Aubrey Beardsley*





«La charrette anglaise» (1897). Litografía de Toulouse Lautrec, a 9 colores

En España, durante el siglo XIX, pesa la absorbente personalidad de Goya. Hay como una paralización en el arte de grabar, ya que, si hubo grabadores, sus esfuerzos se inutilizaron en el grabado de reproducción. Solamente merecen destacarse las planchas a lo goyesco de *Alenza,* para seguir con los aguafuertes de **Galván** o las estampas de **Bartolomé Maura,** hermano del conocido político y gran coleccionista. **Carlos de Haës,** pintor holandés nacionalizado español, realizó una deliciosa obra grabada compuesta por 54 planchas de pequeño formato, editadas en un volumen con el título de *«Ensayos de grabado al aguafuerte».*

En 1819, Cardano establece en Madrid el primer taller de litografía en España y en 1821 Brusi abría el suyo en Barcelona. En 1839 el barcelonés **Parcerisa** comienza la publicación de *«Recuerdos y bellezas de España»,* valiosa colección de monumentos, paisajes y detalles arquitectónicos, únicos recuerdos de tantas bellezas desaparecidas en nuestra Patria, colección que se volvió a editar en 1872, luego de publicar unas 600 estampas. Entre 1842 y 1850, con originales del pintor paisajista **Villamil,** se edita en París la *«España artística y monumental»,* colección de 144 litografías. **Carderera** aporta también a este recordatorio monumental una serie de obras de menor valor artístico que las anteriores.

El reusense **Mariano Fortuny** es, sin duda, el pintor grabador español más importante del siglo XIX. Si como pintor su obra ha pasado con todos los honores a la historia del arte, como grabador su importancia es realmente extraordinaria. Grabó unos 40 aguafuertes, con verdadera pericia de grabador y con la posesión de un dibujo y de una técnica realmente magistrales. Se unen en los grabados de Fortuny la fuerza goyesca con la elegancia de calidad y de trato del grabado italiano. Su temprana muerte cortó trágicamente tan portentosas posibilidades, ya que, de haber continuado con la maestría que se observa en los aguafuertes *«Arabe muerto», «El Anacoreta»* y *«La familia árabe»,* hubiera sido, a no dudar, uno de los grabadores más importantes de su época.



Carlos Haes: «Paisaje»



«El piojoso», aguafuerte de Fortuny



«Arabe muerto», magistral aguafuerte de Mariano Fortuny

«Federico El Grande», aguafuerte de Menzel



Menzel es un pintor grabador alemán, nacido en Breslau (1815). Las ilustraciones ejecutadas, según sus dibujos, tienen una gran importancia en las artes del libro alemán. Vivo, perspicaz, utiliza en sus obras personales tanto la pluma como el lápiz litográfico, con una gran soltura.

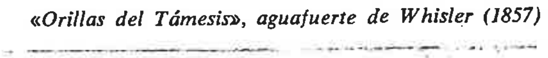
El grabador inglés **William Blake,** poeta visionario, pretende plasmar en sus obras grabadas ideas y creencias propias. En su juventud dibuja durante seis años en el taller del grabador Basire. En 1797 graba las ilustraciones para «*La Noche*» de Young y en 1804 «*Le Tombeau*» de Blair. Con un dibujo interesante y un gran sentido de composición, utiliza en sus planchas una técnica directa.



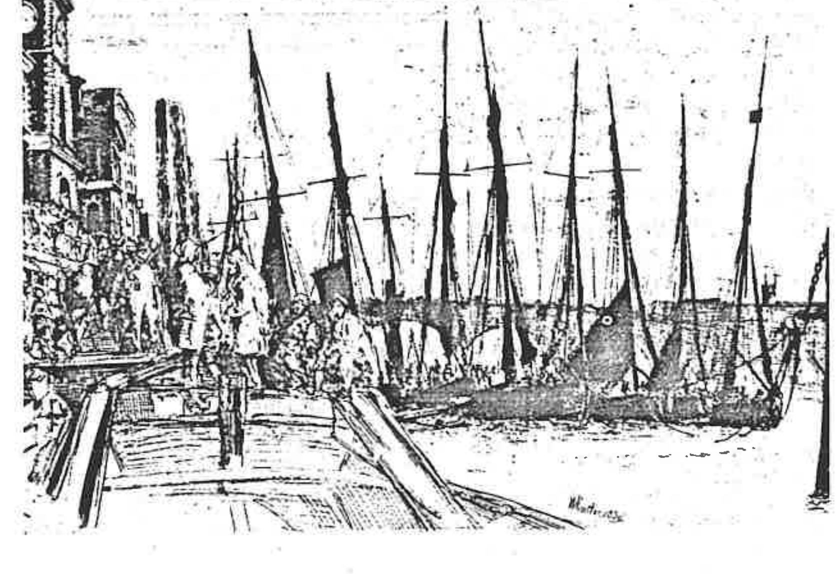
Willian Blake: «Mir y sus compañeros» (1817)



W. Whisler: «Billingsgate», aguafuerte (1859)



«Orillas del Támesis», aguafuerte de Whisler (1857)



«Modelo con barco», de Andrés Zorn (1894)



Whistler, pintor americano, pasa su juventud en Rusia, comienza a grabar en 1851, pero no es conocido hasta 1855, cuando se afinca en Europa. Amigo personal de Degas, Fantin y Bracquemond, publica una primera serie de aguafuertes con temas del río Támesis. Su colección de 40 aguafuertes con paisajes de Venecia, su técnica totalmente impresionista representa una auténtica revolución y crea escuela en generaciones de grabadores pintores. El escultor sueco **Zorn** visita a España en 1882, y luego viaja y trabaja por toda Europa y América. Trata el aguafuerte con trazo directo de gran valentía, a la vez que con seguridad, sin diseñar dibujo de perfil alguno, que marca con manchas de tremenda sensualidad.

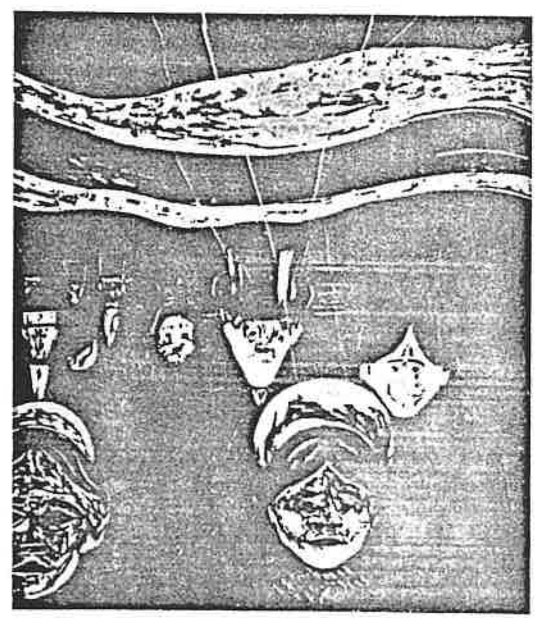
El siglo XX

Nuestro siglo marca una difícil época en la que la Humanidad quema etapas sin tiempo siquiera para degustarlas. Epoca de crisis constante, de ansiosas búsquedas. Lógicamente así también es el carácter del arte de nuestros días. Se vive inmerso en un violento bombardeo de imágenes nuevas, servidas diariamente por las publicaciones, la televisión, los carteles publicitarios. Esta civilización de la imagen, que no de cultura, exige cambio, búsqueda constante, cantidad. Goya, Rembrandt, no grabaron más allá de 300 planchas. Picasso, Rauschemberg, Chagall o Miró, estampan miles de obras. El grabado ya no es complacencia de unos espíritus selectos, sino un mensaje emocional, provocativo.

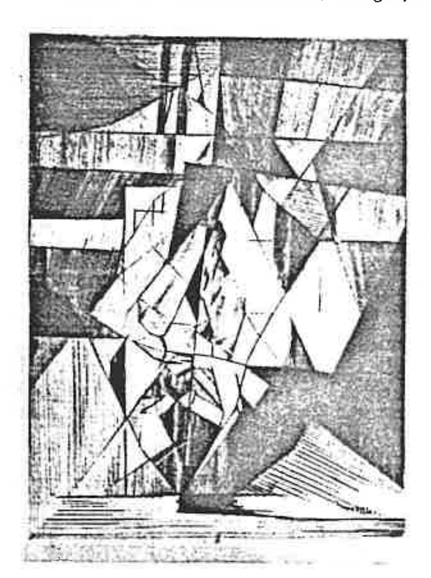
Por otra parte se multiplican las ediciones, se abren galerías especializadas en grabado. Muy raro es el artista que no graba o utilice los nuevos sistemas de estampación, como la serigrafía. En todo catálogo el artista hace constar su «*obra gráfica*», expresión desgraciada, auténtico cajón de sastre donde caben desde el grabado más concienzudo hasta la mancha casual en cualquier boceto de taller. Lógicamente resulta difícil historiar una época en la que todos los valores andan trastocados, ya que consiste en casi adivinar los verdaderos valores en río tan revuelto. Pero a la vez, lo que no se puede negar, es que no ha habido época que haya existido tanto público interesado por el arte y tanta vitalidad por parte de los artistas. Vaya lo uno por lo otro.

Comienza el siglo con el éxito de ediciones de libros ilustrados por los mejores artistas y el cartel. El affiche publicitario, se convierte en la más popular de las estampas. Es la «*Belle Epòque*», el canto del cisne de una época frívola que sabe, ella misma, que acabará en tragedia. De ahí que al lado de estas frívolas estampas, otros artistas denuncian la enfermedad de esta época con obras desgarradoras. Es la época heroica, miserable, del «*Bateau Lavoir*», del expresionismo alemán. Audaces editores como Vollard, Kahnweiler o Cussirer, recogen las obras de estos artistas contestatarios y llevan a cabo su estampación. Es la época del «*Repàs frugal*» y de las series de puntas secas «*Los Saltimbanquis*» de **Picasso.** Picasso y **Braque** inventan el «*cubismo*», pero los grabados de esta tendencia los realizarán **Gris, Lafresnaye, Leger** y, sobre todos, **Villon,** con unas portentosas puntas secas. El «*fauvismo*» y el expresionismo buscan provocar emociones violentas, y beben directamente en la fuente de las artes primitivas y populares. De ahí su bárbara técnica al grabar. El noruego **Munch,** padre del expresionismo, pide: «un arte que se cree con la sangre y su corazón». Para llegar más al gran público se sirve del grabado, pero tratado de una manera directa, como las antiguas estampas populares. Su litografía «*El grito*» puede ser el símbolo de estos grabados y estampas que conscientemente huyen del gusto impuesto por los coleccionistas.

El sentido trágico de la vida del expresionismo cristaliza en Alemania con las obras de **Kichner, Heckel** y otros jóvenes que, en 1905, fundan en Dresden el grupo «*Die Brücke*» (El Puente). Para ellos el grabado es un arma de combate. Las estampas de los artistas ya citados y las de **Ensor** y **Nolde** son, efectivamente, un constante y agresivo mensaje. Contemporáneo a «*Die Brücke*» se forma en Munich el grupo «*Blaue Reiter*» (Caballero Azul), cuyos miembros exponen, en 1912, sus obras estampadas. Movimiento más abierto y ecléctico que el anterior, tiene en el ruso **Vassily Kandinsky** al artista más caracterizado. En su obra «*De lo espiritual en el Arte*», se adivinan las bases de lo que luego se denominará «*arte abstracto*». Kandinsky graba en madera y luego en punta seca, una serie de planchas de un ritmo lírico casi musical. Su conocimiento y luego larga amistad con **Paul Klee,** marca un hito en el arte moderno. Diferentes



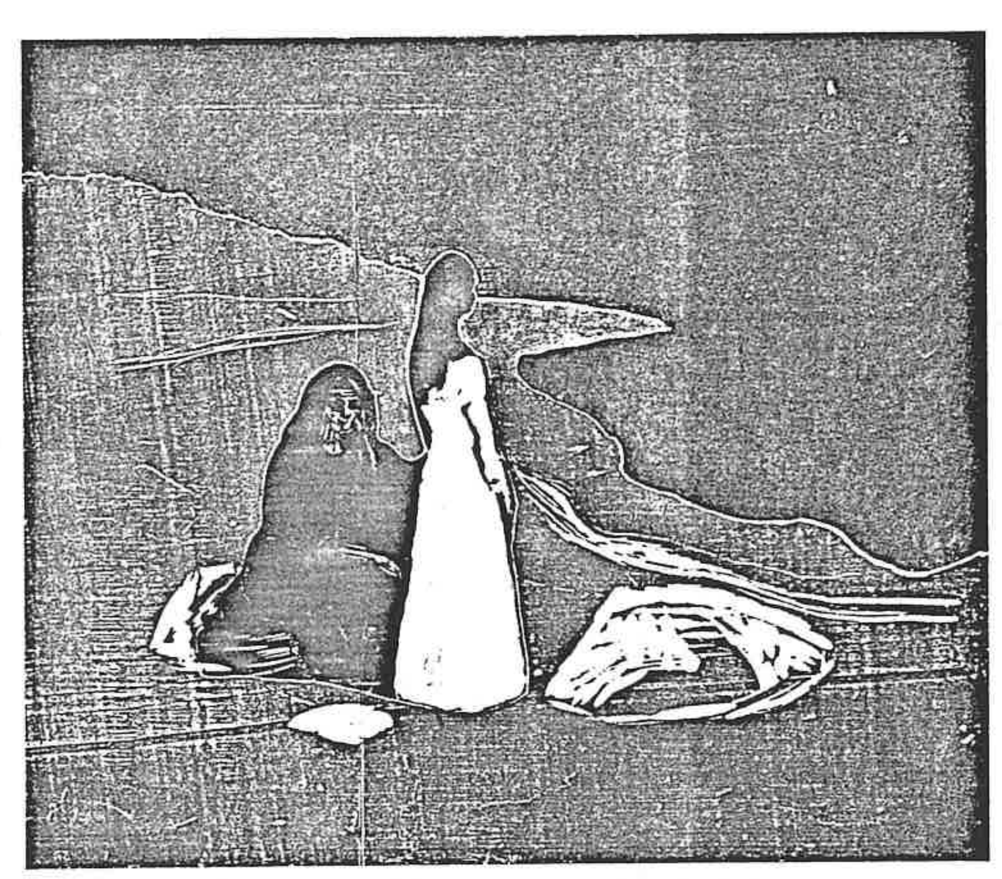
«Angustia» de Edward Munch, xilografía (1896)



Jacques Villon:
«El equilibrista», punta seca (1913)

James Ensor: «Músicos fantásticos», aguafuerte (1888)

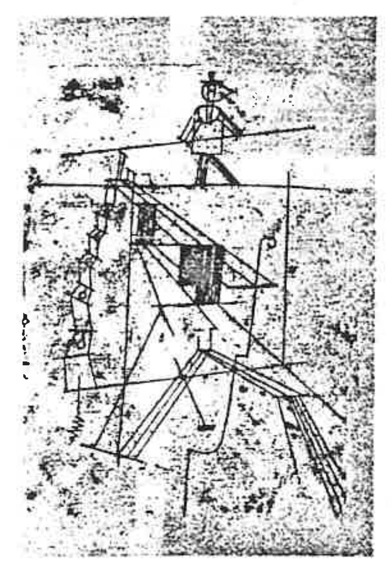




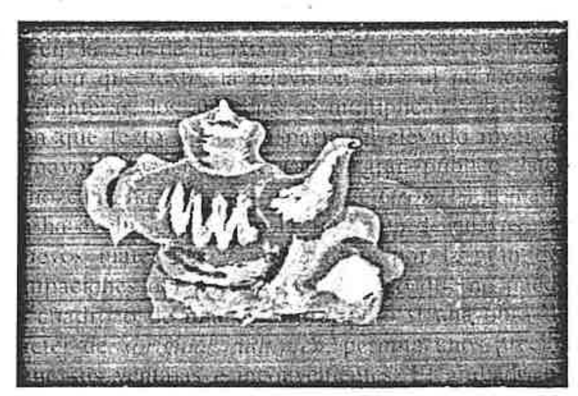
Edward Munch: «Mujeres en la playa», xilografía a color



Kätte Kollwitz: «Autorretrato», litografía a lápiz



«El Funámbulo», de Paul Klee, litografía (1921)



Braque: «Tetera», litografía



Kircner: «La Calle», xilografía (1926)



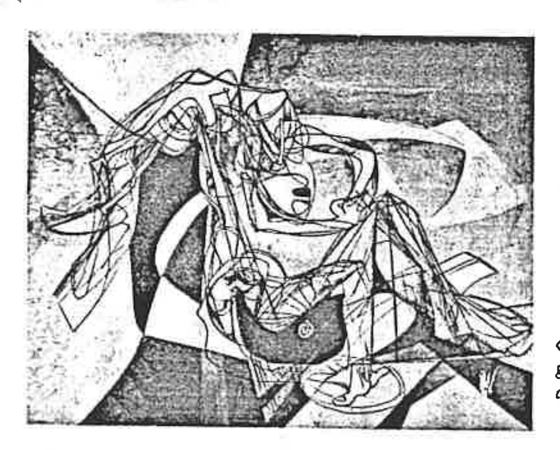
Kätte Kollwitz: «La Viuda», xilografía (1922)

Ernst Barlach: «Las Rocas», xilografía (1921)



personalidades, pero unidos por un mismo espíritu, sus obras están influenciadas por un mundo mágico en el que lo infantil, lo fantástico y el arte de los alienados, es servido con una gran sensibilidad de forma y de color. La obra de ambos, un centenar de aguafuertes y litografías, influyen en todos los grabadores posteriores.

Es curioso observar que, antes de la Primera Guerra, las vitales personalidades que se han reseñado en este capítulo, ya marcan las bases fundamentales de los más importantes movimientos estéticos que han ido apareciendo hasta nuestros días. El arte que ha recogido el nombre de «*arte de entreguerras*» (1914-1945), no hace en realidad sino fortalecer los descubrimientos estéticos anteriores. Así, el expresionismo alemán se refuerza con nuevas personalidades de la potencia del vienés **Kokoschka** y los alemanes **Käthe Kollwitz** y **Barlach.** Käthe Kolwitz, pintora grabadora, realiza unas profundas y trágicas xilografías donde refleja la miseria del proletariado, con un grandioso sentido humano y resueltas en rasgo vigoroso. El escultor Barlach, el artista más perseguido por Hitler, graba en madera, con trazo de escultor, unas escenas donde representa la existencia humana con toda su grandiosidad trágica. Todo el arte expresionista alemán refleja en su obra grabada el caos, la angustia trágica del hombre en la Alemania antes del nazismo; de ahí la persecución implacable de que fue objeto.



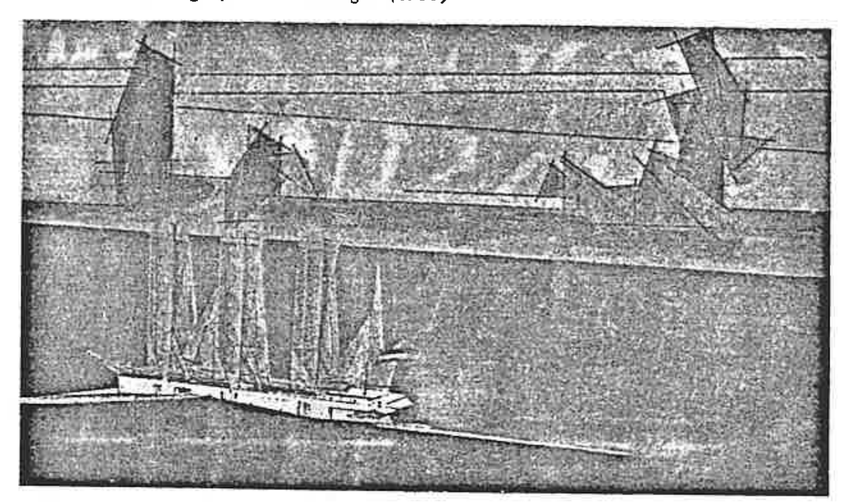
«Cronos», grabado de S. W. Hayter

March Chagall: Litografía ilustración para «Las Almas Muertas», de Gogol. Punta seca (1948)





«Les Alizès», litografía de Feininger (1935)



En 1919 **Feininger** dirige un taller de grabado en la Academia «*Bauhaus*», donde trabajan no sólo artistas de cierto renombre, sino todo aquel que quiere investigar, realizar algo nuevo. Allí trabajan Klee, Kandinsky, Marks y muchos otros, cuya producción se conocerá como las «*Estampas de la Bauhaus*». En 1933 el nazismo cierra las puertas de esta Academia, cuyo lema fue siempre la libertad en la creación.

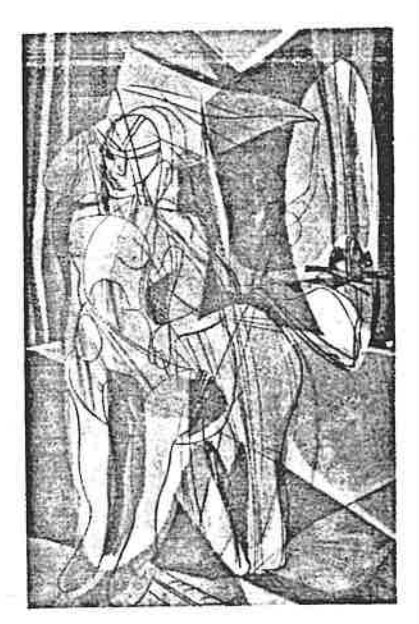
Por estos años en París los editores se multiplicaban hasta llegar al centenar. Todos los artistas graban, existen nuevas sociedades de grabadores y una especie de fiebre grabadora agita el ambiente artístico. En el 1927, **Stanley William Hayter** funda el «*Atelier 17*», centro donde se prueban nuevas técnicas, tanto de grabado como de estampación. Por dicho Atelier pasan los artistas más conocidos, así como por el taller de Lacourière, sito en plena Butte de Montmartre. La libertad de creación y de técnicas es la tónica de estos años. **Dufy** y **Vlaminck** realizan sus obras en litografía, Vollard edita los célebres «*Miserere*» de **Rouault** y la «*Biblia*» de **Chagall**, realizadas con estilo expresionista. **Matisse** graba los aguafuertes para los «*Poemas*» de Mallarmè y Picasso realiza las planchas de la denominada «*Suite Vollard*», cien planchas al aguafuerte de magistral ejecución. El grupo «*surrealista*» entra en la historia del grabado con unas obras realmente interesantes. La más fecunda, revolucionaria y original es la realizada por **Max Ernst**, ilustraciones para escritor propio o de los poetas Paul Eluard y Bretón. **Dalí** ilustra «*Les Chants de Maldoror*», de Lautremond, obras todas ellas ya clásicas, de enorme valor e interés.



Rouault: «Autorretrato»

Max Ernst: «La sève monte» (fotomontaje)





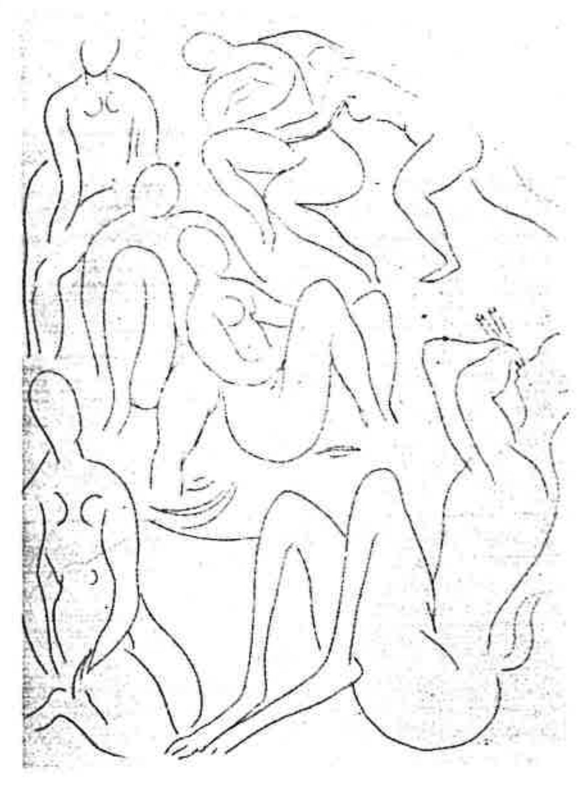
S. W. Hayter: «Centauro», aguafuerte a 6 colores (1944)

Desde 1945 hasta 1975, una vez superadas las miserias de la postguerra, se entra definitivamente en la era de la IMAGEN. Las revistas se hacen cada vez con más ilustración que texto, la televisión abre al público un mundo de imágenes sin fronteras, los anuncios se multiplican y hasta el libro se hace más imagen que texto. Por otra parte, el elevado nivel de vida conseguido y una mayor educación estética del gran público, hace que las artes plásticas conozcan una auténtica «*Edad de Oro*». El grabado es quizá el arte que más ha evolucionado con la aparición de nuevas posibilidades técnicas y nuevos materiales y, sobre todo, por la gran demanda existente de estampaciones por parte de un público que no puede permitirse el lujo de un cuadro o de una escultura, pero sí una obra de calidad que, por su carácter de «*original múltiple*», permite unos precios asequibles. Todo ello tiene sus ventajas e inconvenientes. El grabado ha dejado de ser gozo de selectos coleccionistas y ha saltado de las carpetas al muro de los hogares, consiguiendo una auténtica labor social al multiplicar y llevar a cabo la expansión de obras de calidad. Por otra parte, tiene el inconveniente propio de la desmedida demanda. Muchos artistas graban sin el más elemental conocimiento del oficio, lo que permite ver tanta estampa sin calidad firmada hasta por nombres de prestigio internacional. Peor es todavía acudir al fraude manifiesto de dar dibujos originales a expertos talleres, que graban y estampan dichos originales, para pasar luego los ejemplares a la firma del artista. Esto es simplemente un fraude, ya que el público paga por el precio de una obra y no solamente por un autógrafo. Asimismo, la multiplicidad de técnicas, las posibilidades fotomecánicas de reproducción actuales, son un serio inconveniente para el no experto en el momento de adquirir un grabado o una estampa. Existen galerías de prestigio a las que es recomendable acudir antes de ser víctimas de un posible engaño.

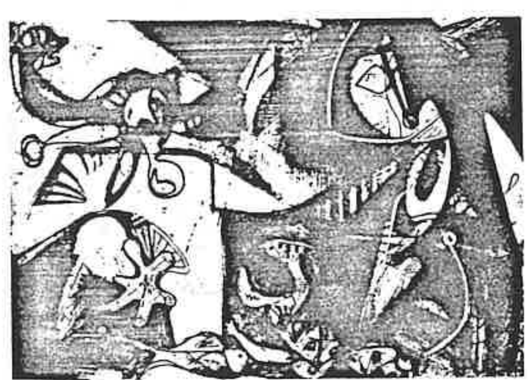
«Paisaje», de Wlaminck



Henry Matisse: «L'Après Midi d'un Faune» (aguafuerte)

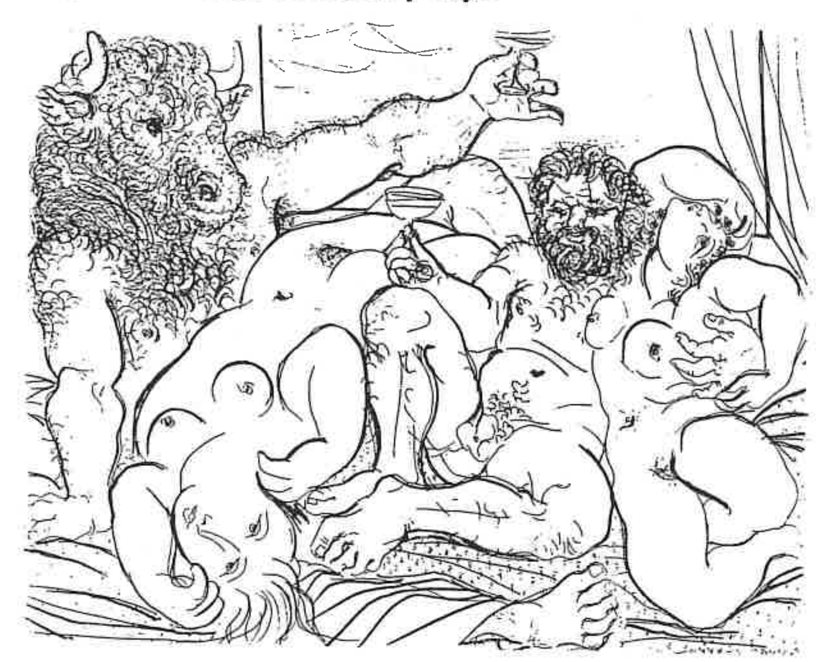


Mauricio Lazansky: «Dachau» (proceso mixto)



Uno de los fenómenos actuales más importantes para el grabado son las múltiples Bienales, nacionales e internacionales, que han dado la máxima difusión a este arte. Hasta 1960 el centro internacional del grabado fue París, pero nuevas generaciones han desplazado el centro a Nueva York, Londres, Berlín y Milán. París conoce su mejor momento a partir de 1945. **Picasso** comienza febrilmente a renovar la litografía con audaces procedimientos, dibujando sobre la piedra unas excelentes series de variada temática, para seguir con otras grabadas en linóleo y estampadas a color, con lo que demostraba que no hay material más o menos noble para crear verdadero arte, ya que el linóleo había sido hasta entonces rechazado por los puristas de la xilografía. La obra últimamente grabada por Picasso fueron 347 aguafuertes, todos ellos realizados durante el año 1968, con los que coronaba una ejecutoria genial de grabador, parangonable a Durero, Rembrandt y Goya.

«Naturaleza muerta y compotera», punta seca (1909)



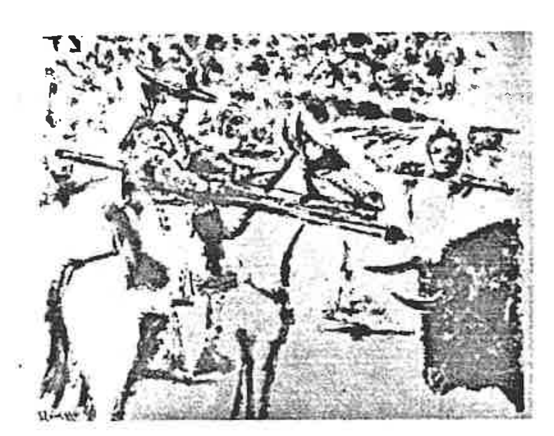
«Minotauro bebiendo con un escultor y dos muchachas». Picasso, técnica compuesta (1933)

«Cuatro modelos delante de una escultura». Picasso, técnica compuesta (1934)



«Peintre au travail», aguafuerte y resinas de Picasso





«Picador y toro», técnica al azúcar, de Picasso



Picasso: «Paloma», litografía al lavado



«Paloma y su muñeca», litografía fondo negro (1952)

«Cabeza de muchacha», litografía a la manera negra, de Picasso

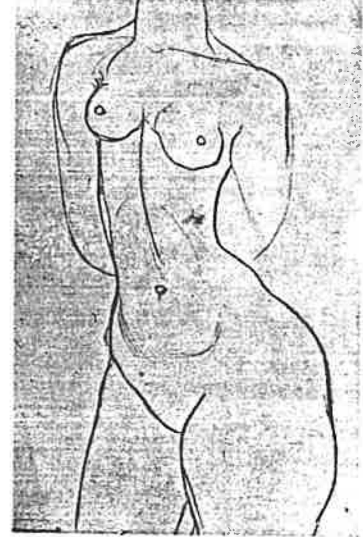




«Juegos de pajes», litografía de Picasso (1951)



Por los años cuarenta **Dalí** graba las ilustraciones para «*El Quijote*», y una serie de cobres y de litografías resueltas siempre con su seguro dibujo y su personal fantasía. Matisse, a los 77 años, ilustra su más audaz libro titulado «*Jazz*». Braque, Chagal, **Calder** y **Minaux**, realizan unas interesantes series litográficas. Coetáneamente existe una corriente figurativa de gran calidad, en la que destacan los nombres de **Carzoux, Buffet, Thérèse, Hudlet** con sus delicados buriles, los bodegones a la «*manera negra*» de **Hasegawa, Avatti** y **Hamaguchi,** las espléndidas series del catalán **Clavé,** mago de la litografía en color. Son de destacar también los buriles de **Camí** y de **Ramondot.** Dos figuras de gran talla son **Hayter** y **Friedländer,** en cuyos talleres se han formado numerosos grabadores actuales. Hayter, con un dominio absoluto de la técnica y del ritmo, sigue su magisterio en el «*Atelier 17*». Los cobres de Friedländer son una lección de gran oficio, clásica técnica, con la que consigue los más modernos resultados.



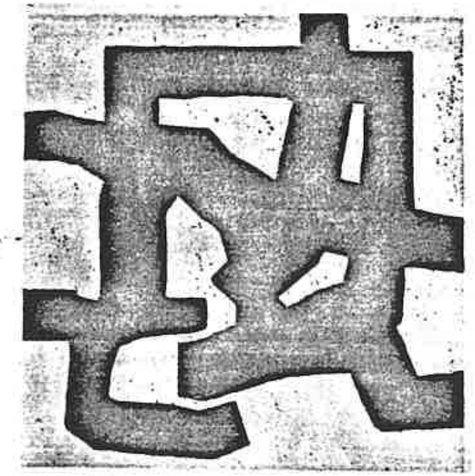
«Nu», buril de Thérèse Hudlet



Ilustración para «El Quijote», de Salvador Dalí

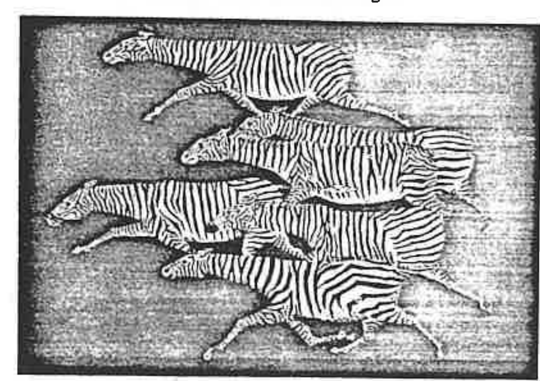


«El gran paisaje», aguafuerte y aguatinta de J. Friedländer

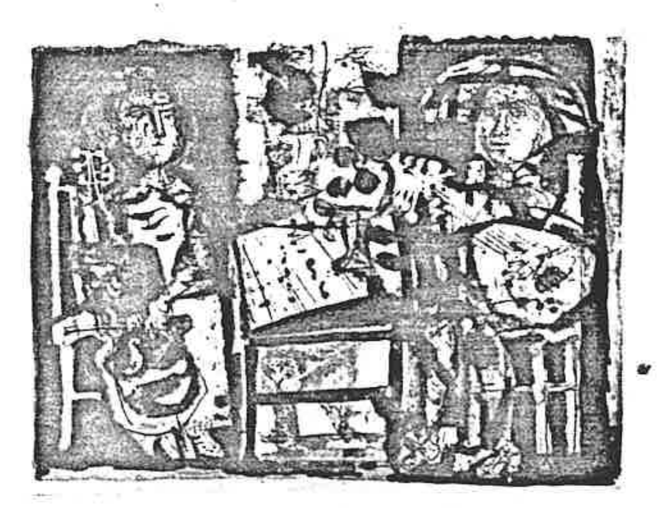


«Gezna III», aguafuerte de Chillida

Mario Avatti: «Cebras», manera negra



Grabados abstractos de gran calidad son los buriles de **Viera da Silva,** de **Georges Bal** y las planchas impecables de **Jean Lodge. Angélica Caporaso** crea en sus obras un ritmo majestuoso de líneas y de manchas muy sugerentes. **Hartung** juega con su grafismo personal en la piedra litográfica y con la maestría acostumbrada. Otro mundo distinto es el de **Tapies,** sórdido, enamorado de la morbidez de la materia y con un juego de color y relieve de gran calidad. **Chillida** crea formas sobrias en blanco y negro, con el mordido profundo de la plancha.



«El concierto», litografía a 6 colores, de Clavè



«Minotauro», buril de Camí



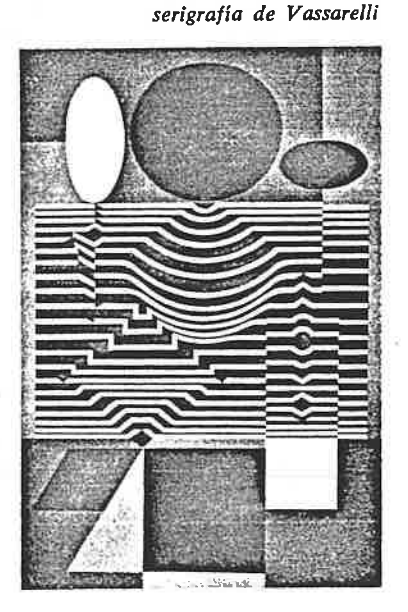


«Formas», de Krasno



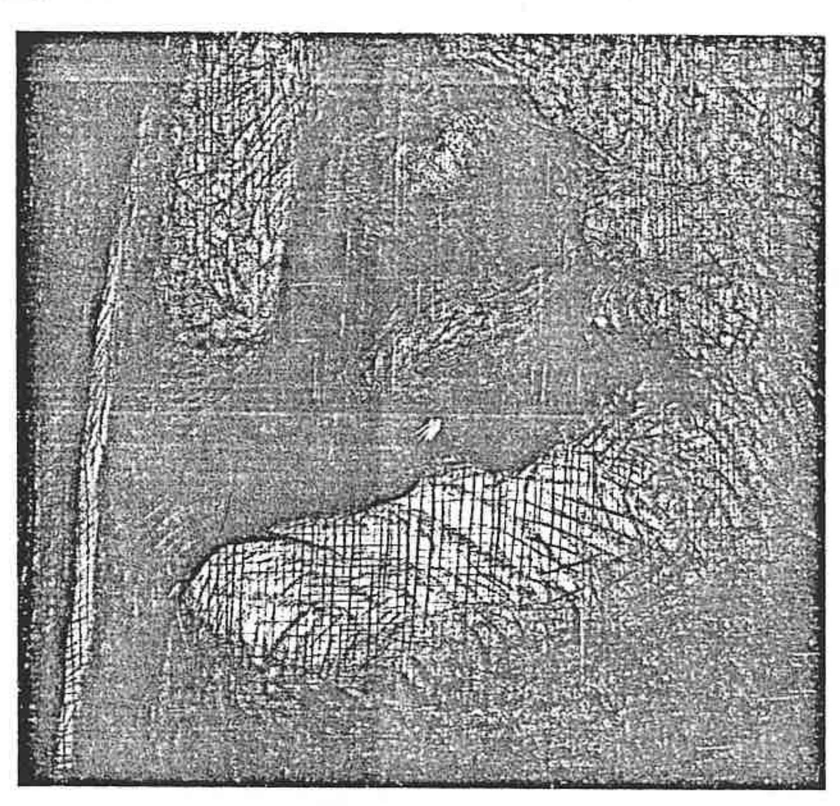
Rauschemberg: «Sings», serigrafía (1970)

«Ritmos», serigrafía de Vassarelli



Una de las técnicas más usadas recientemente es el grabado estampado en relieve o gofrado. **Pierre Courtin, Pizza** y el argentino **Krasno** han conseguido estampaciones de gran calidad con este sobrio procedimiento. La serigrafía ha sido la técnica más usada por los artistas «*pop*» en sus estampaciones de gran formato en forma de cartel. El «*op-art*» ha utilizado litografía y serigrafía para sus obras, siendo su figura más destacada **Vasarely,** creador de un estilo personal con el uso de valores lineales y geométricos aliados con la armonía del color, estilo que ha creado una numerosa escuela.

El uso mixto de técnicas como litografía y fotograbado, muy utilizadas por el «*pop-art*» para hacer con interesantes montajes una recreación de las noticias cotidianas y de los personajes de actualidad: Kennedy, la guerra del Vietnam, Marilyn, etc. **Rauschenberg** y **Jaspers Johns** son las figuras más destacadas de esta tendencia. La aparición de otros materiales: plásticos, aceros, colas sintéticas..., enriquecen constantemente las posibilidades del grabado y de la estampación. Nuevas figuras surgen con nuevos estilos y cada día se enriquece el gran arte del grabado, con cinco siglos de experiencias, realidades y antecedentes de miles de años, y con un futuro indudablemente lleno de promesas. Pero más que en ningún otro arte, el grabado exige al artista el ser «*profundamente verdadero*». Un grabado ejecutado sin sentir, sin sufrimiento, sin verdadero oficio, muestra siempre, con hiriente claridad, una falta de sinceridad. Sinceridad que ha sido, es y será siempre la base firme de toda obra bien hecha.

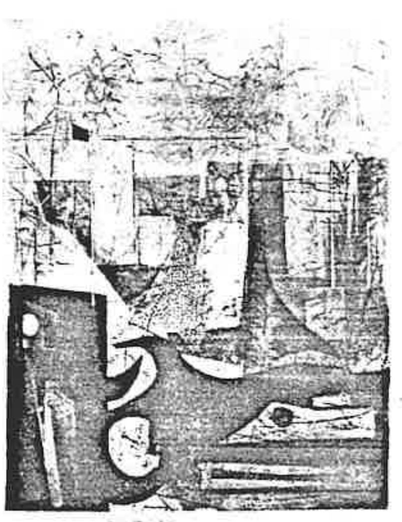




Henry Moore: Arriba: «Stonehenge XV», litografía a lápiz y pluma (1972). Derecha: «Seated figure», litografía.

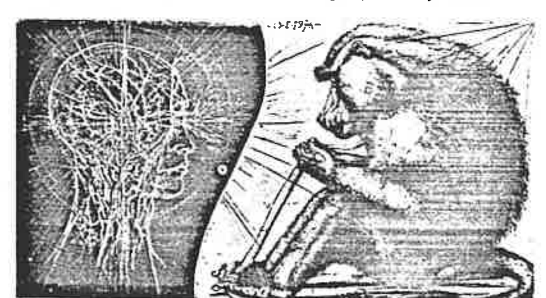
Henry Moore, uno de los grandes escultores de nuestra época, pasará también a la historia del grabado por la portentosa labor en este campo, con el dominio de diversas técnicas, sobre todo la litografía y el aguafuerte. No ha sido su camino fácil, pues, aparte de una serie de temas sobre la tragedia humana durante la Segunda Guerra Mundial y las ilustraciones para «Prometeo» de Goethe (realizadas en 1950), Moore no recomienza su obra grabada hasta 1970, después de experiencias apasionantes y con la ayuda moral de su editor ginebrino Gerald Cramer.

Sus series de la Segunda Guerra: «Coalmining subject» (1941-42) y otras sobre mineros, recogen impresionantemente la situación límite humana, en el subsuelo y crispados por el terror, siendo un documento reflejado en toda su cruel realidad. En 1970, sus temas juegan con volúmenes y manchas entre lo figurativo y lo abstracto, con un sabio sentido de la composición. A esta última época corresponden las series «Multitude», «Stonehenge», «Cavern» y «Forest». El autor, que tuvo la ocasión de admirar una extraordinaria y exhaustiva muestra de su trabajo de escultor y de grabador, en la exposición antológica de sus obras celebrada en Zurich durante el verano de 1976, sitúa sin dudar a Moore entre los grandes artistas del grabado y de la estampa actuales.

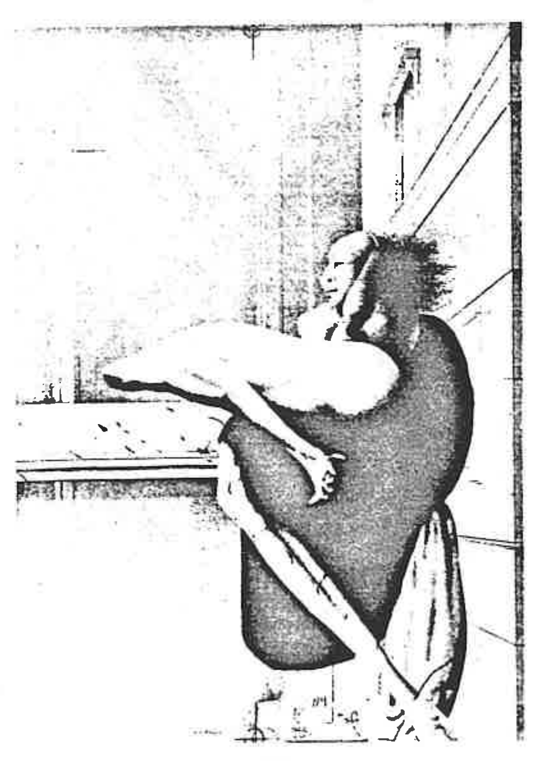


Lubarow: «Les voiles de la rigueur», aguafuerte y resinas a color.

Tremoins: «Hombre y simio», aguafuerte y buril



Luvarow, con su dominio de aguafuerte, buril y resinas, juega con ritmos y volúmenes hasta conseguir una obra llena de equilibrio dinamismo, de perfecto colorido y de resonancia surreales. **Tremoins** es un virtuoso del buril, aun cuando domina otros procedimientos. Conocidas sus series con «pareja erótica», llenas de lirismo y de erotismo de buena ley, pero también ha tratado otros temas llenos de profundidad, entre los que destacan la confrontación del hombre y del mono, en un diálogo «darwingniano» sin palabras.



Wunderlich: «Omaggio a Michelanggelo» litografía a cuatro colores



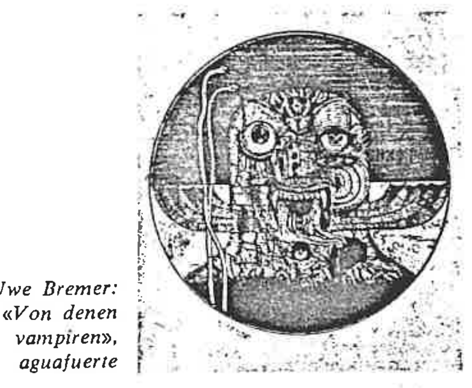
Arakawa: «Sketches for an anatomy of the...», serigrafía

Las figuras estilizadas de **Wunderlich,** en cierto sentido torturadas, recuerdan al manierismo postrenacentista, y los espacio donde mueve dichas figuras, crean un resultado surreal. Dominio absoluto de la litografía y un perfecto estampado son las constantes de su importante obra.

Arakawa ha llevado un personal trabajo, de una gran precisión y cuyo excesivo dominio técnico de estampación está compensado por el lirismo de su mensaje, pleno de humanismo, deshumanizado a la vez.

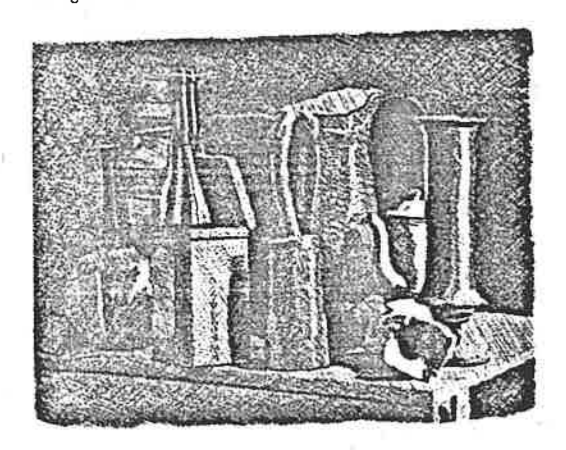
En un mundo lleno de claves y de signos cabalísticos trabajados al aguafuerte, se mueve la obra de **Uwe Bremer,** que capta el interés del espectador.

El lirismo de los bodegones de viejos cacharros de **Morandi,** plenos de tanta belleza, los refleja en su corta obra grabada, para la que utiliza generalmente una sobria técnica al aguafuerte. Diferentes son las litografías de **Bernard Buffet,** que siguen el camino de un dibujo seco, concreto, pero esconde un lirismo capaz de poderlo catalogar como el último gótico, del gótico «internacional» por supuesto, del arte occidental.



Uwe Bremer: «Von denen vampiren», aguafuerte

Giorgio Morandi: «Still life», aguafuerte



Buffet: «La ville», xilografía

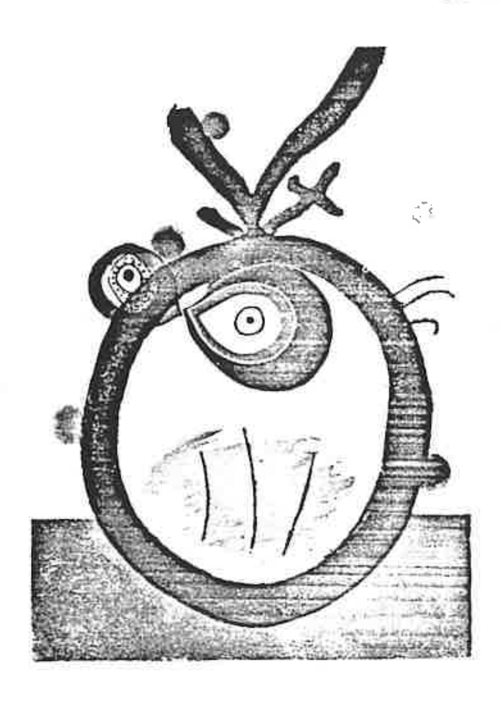


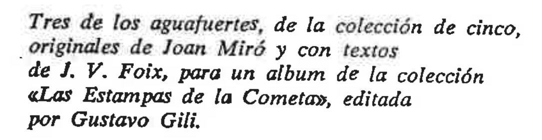
Miró es un infatigable grabador desde sus primeras estancias a los actuales momentos. El deseo de que su obra llegue al máximo de público le ha conducido al camino del grabado y de la estampa, en cuyo campo ha encontrado el medio idóneo para realizar muchas de sus creaciones, llenas de originalidad y del ingenuismo alegre y surreal que caracteriza a toda su obra.

En los últimos años ha grabado una serie de colecciones y de álbumes, a veces ejecutados en litografía y otras al aguafuerte, cuyas planchas son un ejemplo del bien hacer, con un dominio del grabado en hueco y de las resinas, a veces con roturas para conseguir bellos efectos de relieve estampado en seco. El equilibrio de su rica paleta, atemperada con manchas de negro profundo, dan un resultado pleno de serenidad y de alegría.

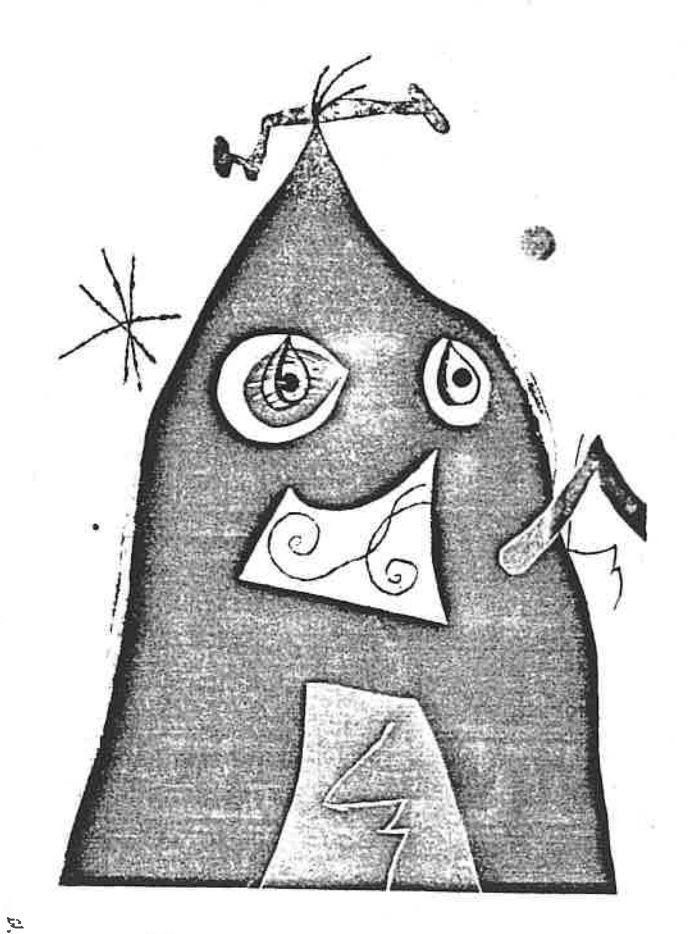
Son de destacar entre su última producción las carpetas realizadas para «Estampas de la Cometa» que patrocina el prestigioso editor y gran amante de las artes del grabado y de la estampación, Gustavo Gili, con las que continúa una arraigada y encomiable tradición.

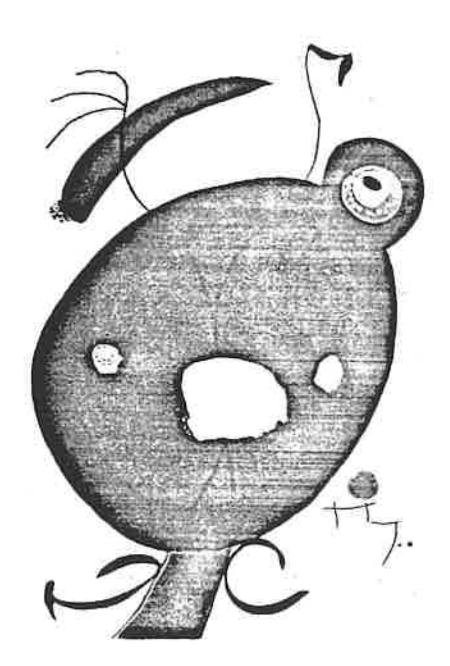
En el año actual ha efectuado dos grandes muestras de su quehacer pictórico y de obra grabada. La primera en el Museo de Arte Contemporáneo Español, en Madrid, y la segunda en la Galería Maeght de Barcelona. La frescura de su última producción permite hablar de una auténtica juventud a los ochenta y cinco años del maestro.

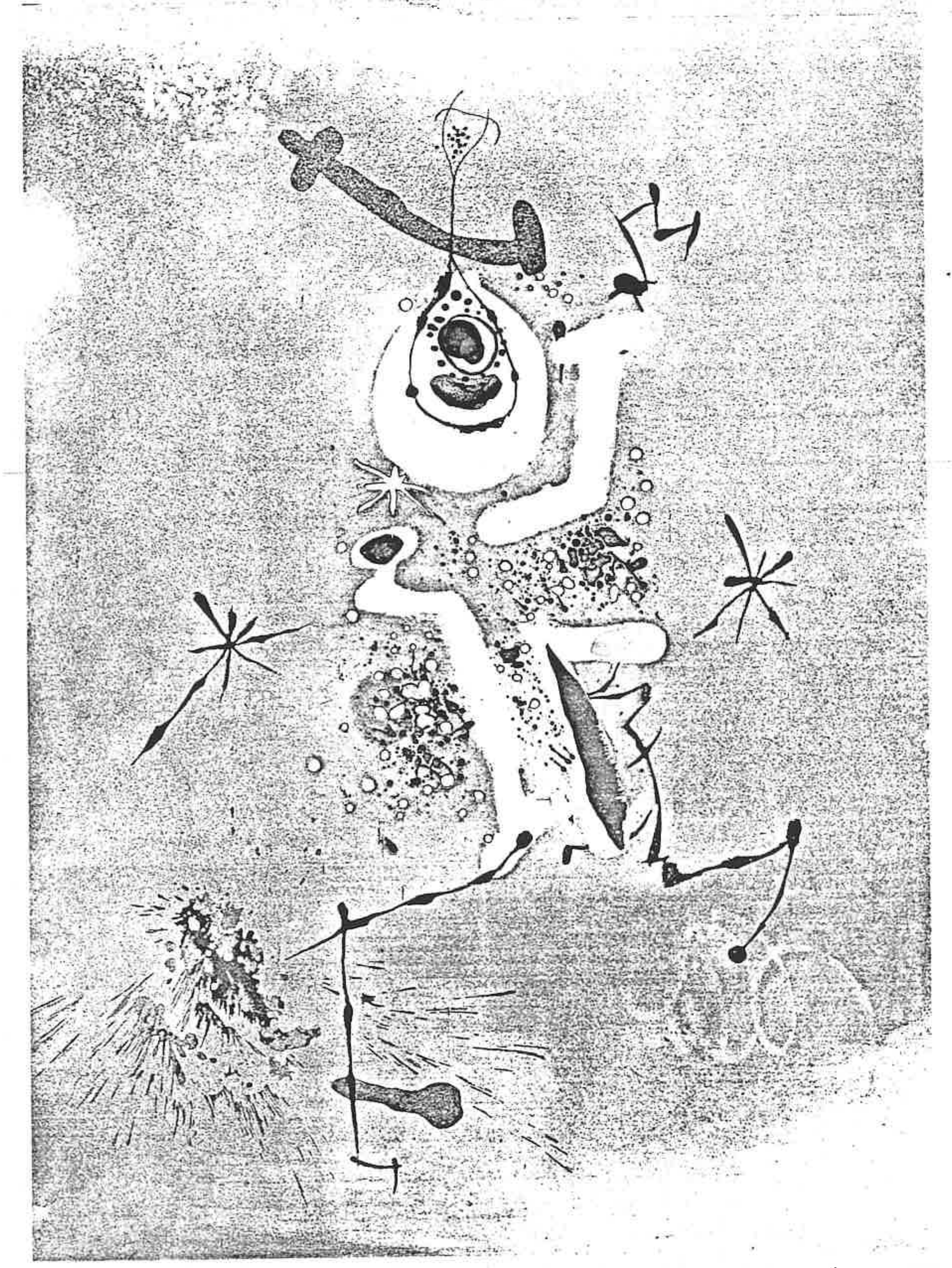




Tres de los aguafuertes, de la colección de cinco, originales de Joan Miró y con textos de J. V. Foix, para un album de la colección «Las Estampas de la Cometa», editada por Gustavo Gili.







Joan Miró: «Les formigues», aguafuerte a siete colores perteneciente a la colección de cinco grabados para ilustrar poemas de Salvat Papaseit. Edición «Las Estampas de la Cometa» de Gustavo Gili, 1974

El vienés **Hutter** cuenta con una interesante obra realizada en litografía y serigrafía a color, así como buriles en los que sigue una línea de estilo modernista, decorativo, con una grafía de gran sensibilidad. El grabador francés **Lorjou** se inclina por una visión expresionista que graba al aguafuerte y buril, entre cuyas obras caben destacar su personal manera de reflejar el mundo taurino.

Marini, escultor italiano, realiza unas litografías con la temática constante de hombre y caballo, con un dibujo de escultor, lleno de sobriedad y de valores arquitecturales. Contrariamente **Chagall,** pintor duro, plasma su fina sensibilidad y lírico dibujo en una serie de litografías, preferentemente, algunos de ellas realizadas a color y en las que plasma un mundo surreal lleno del encanto poético y personalísimo de toda su obra.

Friedrich Meckseper es uno de los más prolíficos e interesantes grabadores del momento. Creador de un mundo lleno de sugerencias, a través de un minucioso realismo, Meckseper está en posesión de una técnica impecables, tanto en sus sobrias estampaciones en blanco y negro como al utilizar el color en una gama sobria. Conocedor profundo del oficio, juega con un limitado repertorio de objetos y de formas a los que imprime un misterio especial. Sus técnicas preferidas son el buril, aguafuerte y aguatintas de diversa tonalidad.

La interesante grabadora francesa **Francoise Debert** realiza su obra generalmente en aguafuertes a color, con un gran sentido de la composición y un estilo «naïf» de positivos valores. El grabador alemán **Neitzert,** afincado en París donde desarrolla una importante obra grabada, graba sus planchas al buril y al aguafuerte, con unos juegos de volúmenes y figuraciones que recuerdan ciertas creaciones imaginarias de algunos grabadores del siglo XVIII. **Dorothy Iannone,** americana, es autora de unas serigrafías polícromas que recuerdan las recargadas composiciones de los frisos eróticos hindúes y las mágicas figuraciones del arte «tantra».



Hutter: «Kopf des malers», litografía a tinta



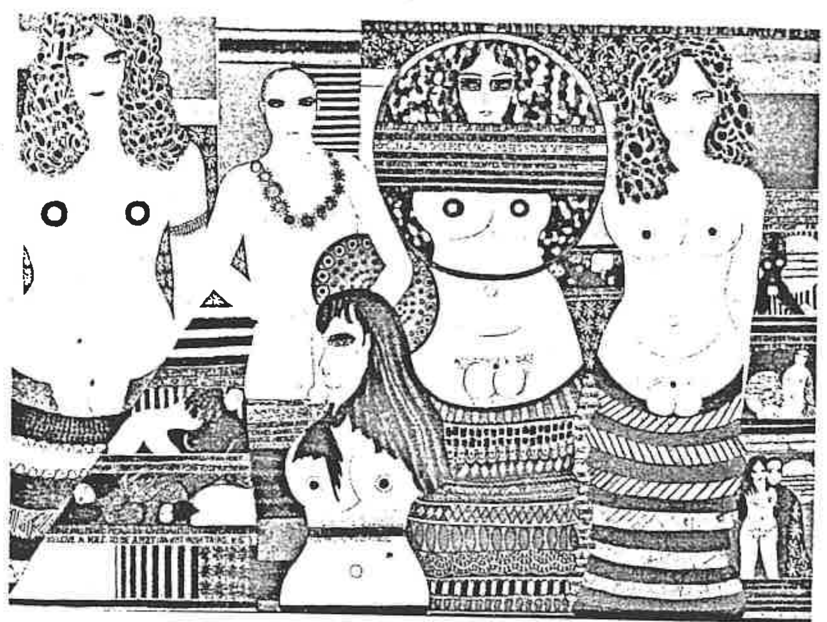
Lorjou: «Toromachie XI», aguafuerte

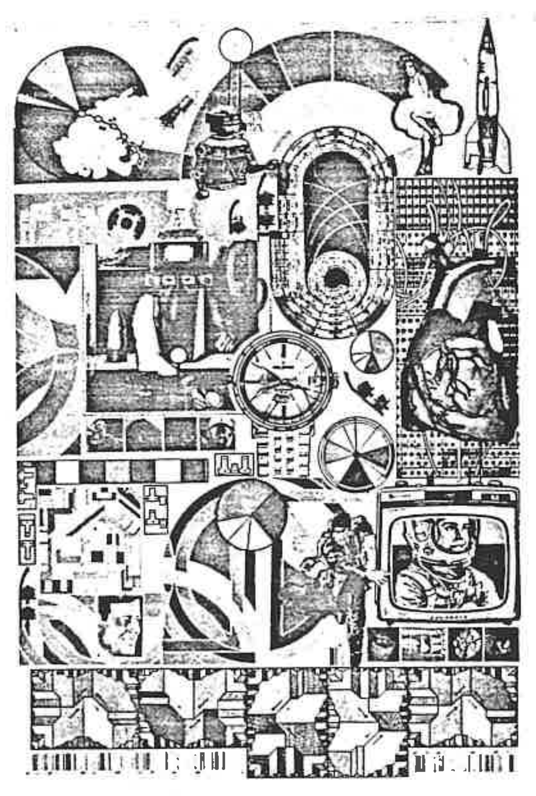


Chagall: «Le cirque "XXX"», litografía a pincel

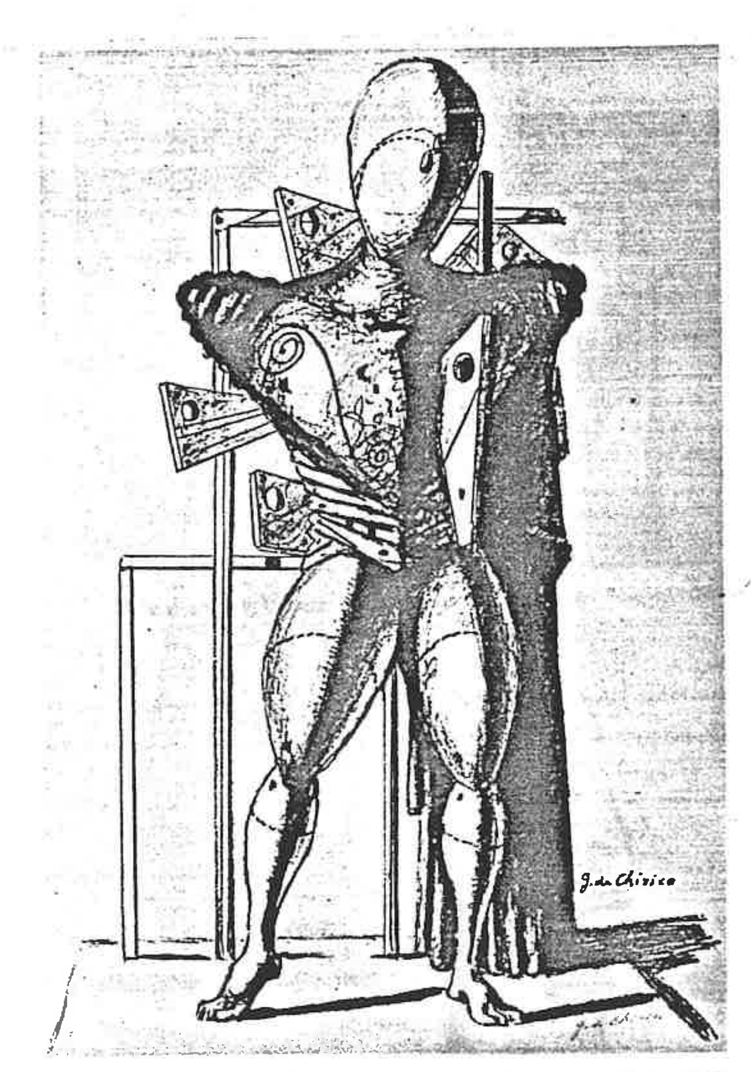


Dorothy Iannone: «Serigrafía», a color

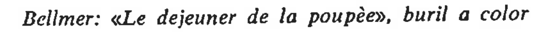




«Bash», serigrafía a color y collage, de Paolozzi



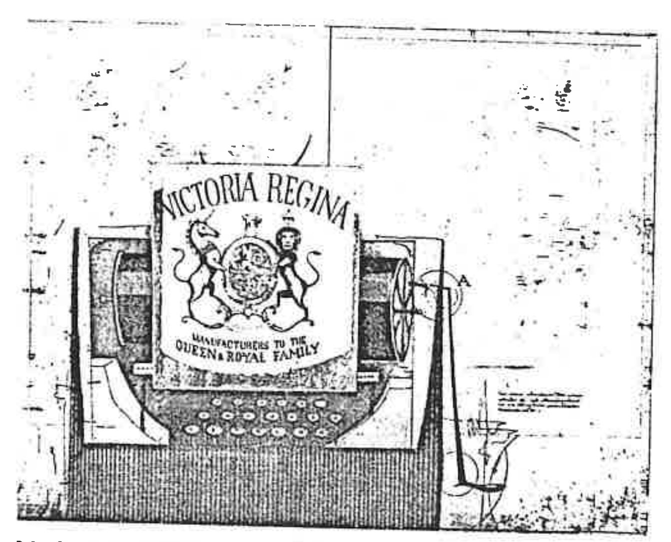
Chirico: «Trovatore», litografía a lápiz (1969)



Bellmer: «Le dejeuner de la poupèe», buril a color



El pintor italiano **Chirico,** tan interesante como irregular en su obra, ha tratado sus temas preferidos en una serie de litografías en blanco y negro generalmente, de las que merecen destacarse composiciones y personajes surrealistas de su primera y mejor época. El artista inglés de ascendencia italiana, **Paolozzi,** monta unas creaciones abigarradas por medio de «collages» de diversas figuraciones, a veces confusas y amontonadas, reflejo fiel de ciertos aspectos del mundo cambiante que le toca vivir, inmerso en un bombardeo constante de la imagen al individuo por medio de revistas, televisión y carteles. El germánico **Antes** oscila en sus creaciones lito y serigráficas, entre una figuración «brut» al estilo de Dubuffet y otras de rigidez casi geométrica. Irregular en los resultados, resulta siempre interesante y algunas veces raya la perfección. **Bellmer,** grabador nacido en Kattovitz y fallecido en 1975 en París, refleja en sus planchas, generalmente tratadas al buril y al aguafuerte, una figuración decadente y rayana en la pornografía de la que se salva por la destrucción de las figuras y por la elegancia de un dibujo certero y sensible.

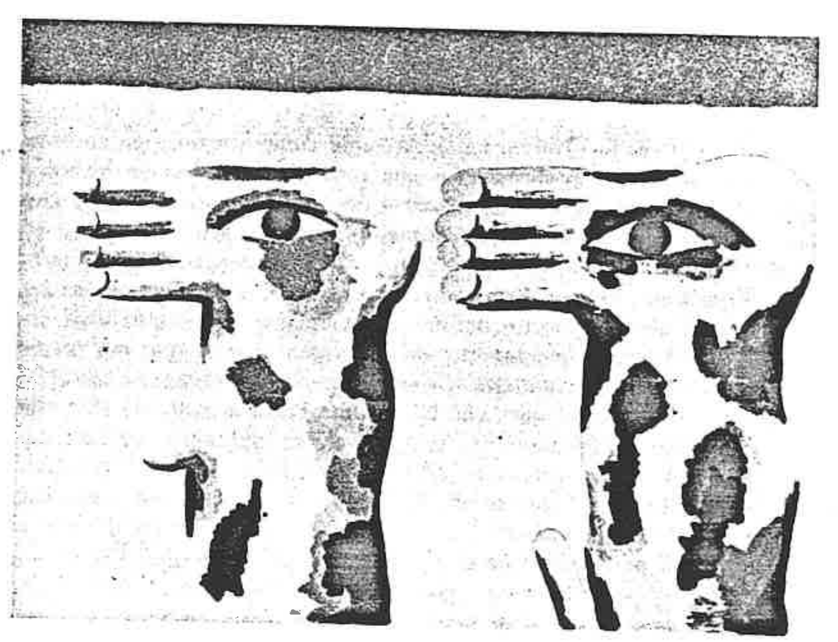


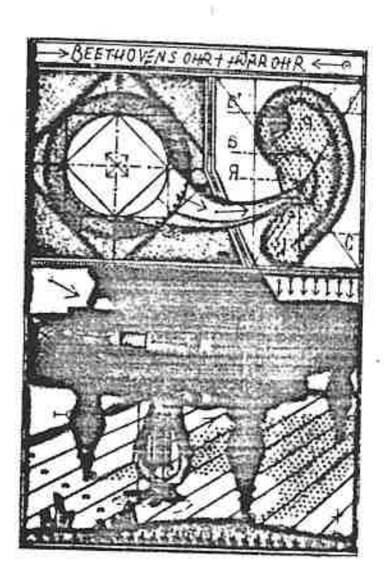
Meckseper: «Máquina de escribir», aguafuerte y aguatinta

Meckseper: «Volcán», aguafuerte y resinas

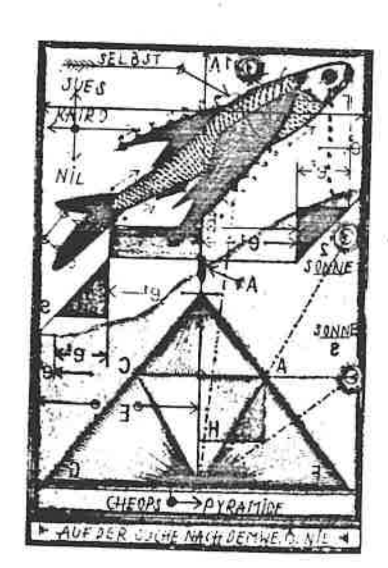


Antes: izquierda y abajo.
Litografías sin título, realizadas con lápiz y lavado a varios colores



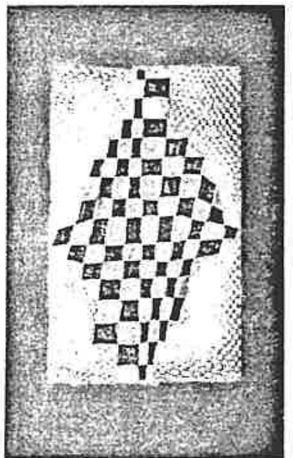


Vennekamp: «Beethowens Ohr + Hörror» y «Auf der Suche nachden Weissennil» aguafuertes a resina y color



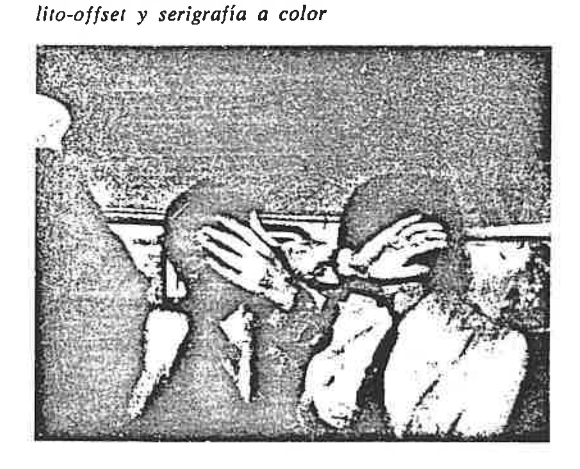


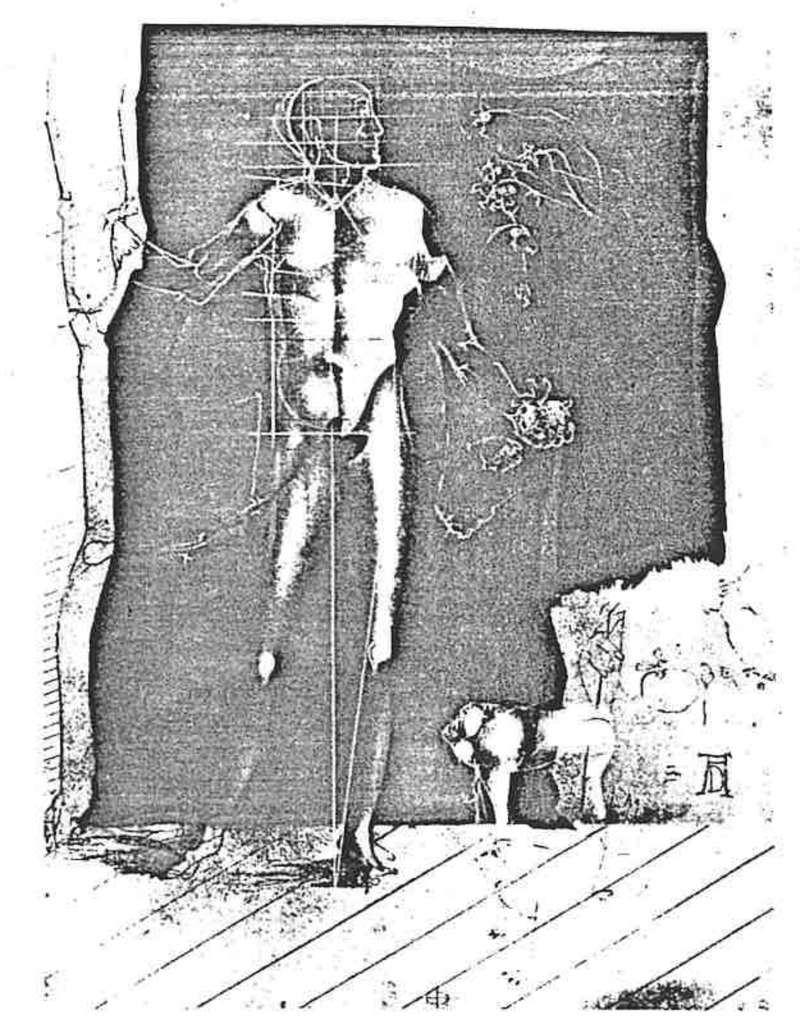
Rouault: «Le sourire de Reims», aguafuerte y técnicas mixtas



Pizza: «Fenêtre», buril a color

Hamilton: «Release», lito-offset y serigrafía a color





Wunderlich: «Adam sich am Bäumchen der erkenntnis Halte», litografía con técnicas mixtas a varios colores

Un innovador es el artista brasileño **Pizza,** quien une en sus planchas los valores tactiles de profundas incisiones, a una delicada armonía del color. Abstracto-op, sus estampaciones son de una gran sensibilidad. Por el contrario, el venerable y desaparecido maestro **Rouault** refleja en la plancha la grafía dura, expresionista, de sus pinturas, tan cerca siempre de los murales románicos, tanto en el dibujo como el color, manejando en una misma plancha una mezcla de litografía, aguatintas y aguafuerte.

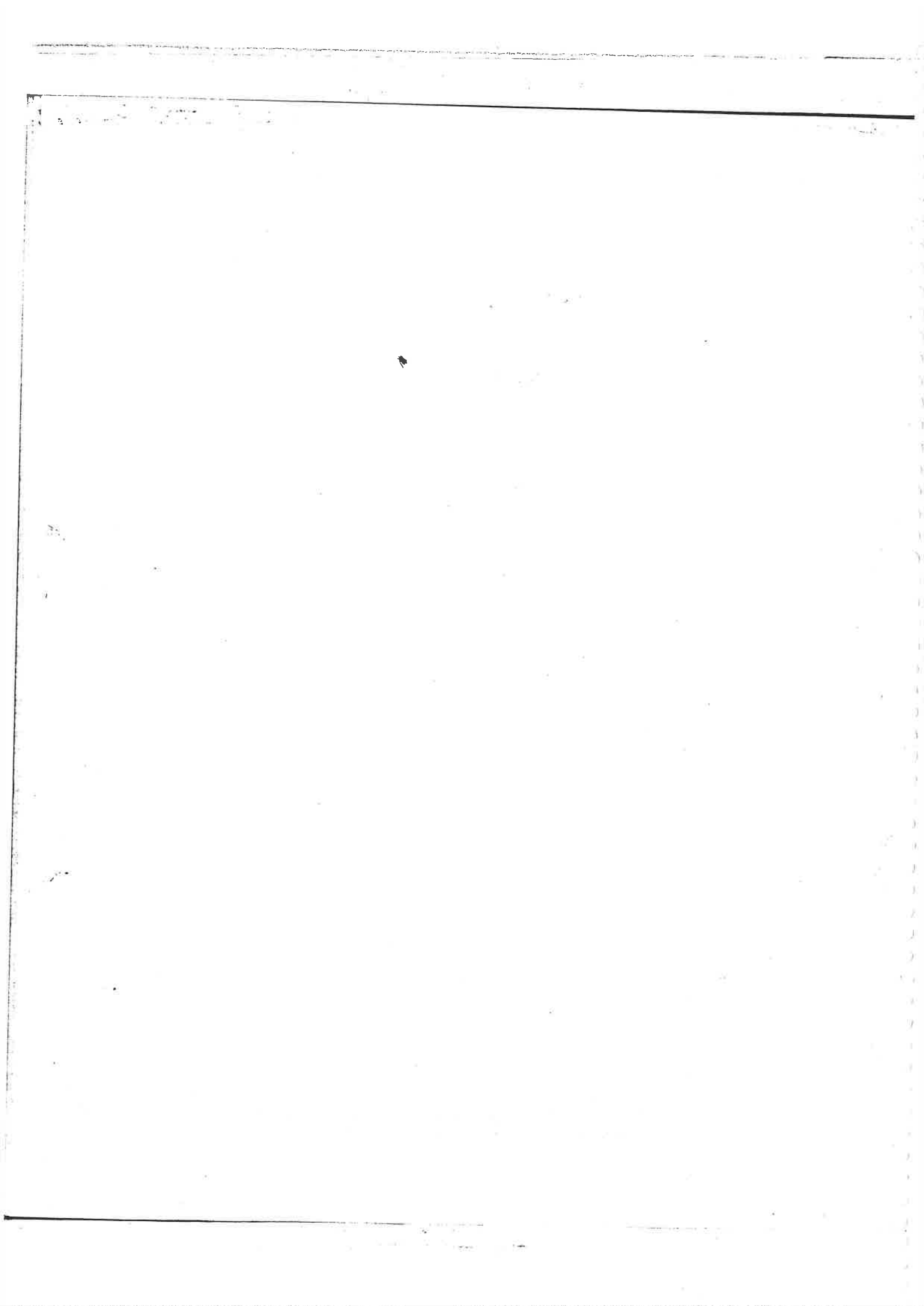
Wunderlich es sin dudar el artista litógrafo más interesante con que cuenta Alemania en los últimos tiempos. Con una numerosa producción, es un «manierista» que domina la técnica de la litografía en color hasta el último secreto, estilizando la figura hasta la deformación pero con gran elegancia, sensibilidad y riqueza de hallazgos, tanto artísticos como técnicos. **Hamilton,** artista londinense, es un ejemplo típico de aprovechamiento de la fotografía para conseguir estampaciones artísticas por medio de la serigrafía o el lito-offset a color. Imágenes que son a veces testimonio duro y otras deformadas hasta conseguir el impacto deseado. **Vennekamp,** grabador nacido en Constantinopla, es autor de grabados al aguafuerte y resinas de apretada composición y en los que utiliza una serie de figuraciones realistas con las que consigue reflejar un mundo mágico cercano a las creaciones del arte copto y de los evangelarios medievales.

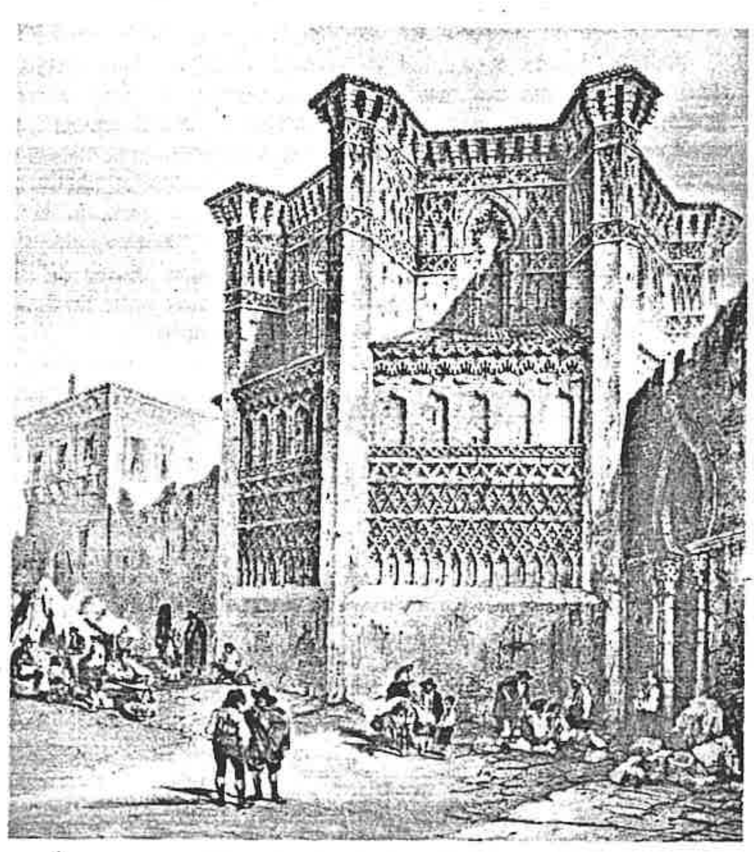


Picasso: «La Arlesiana», linóleo

2

grabado español en el s. XX

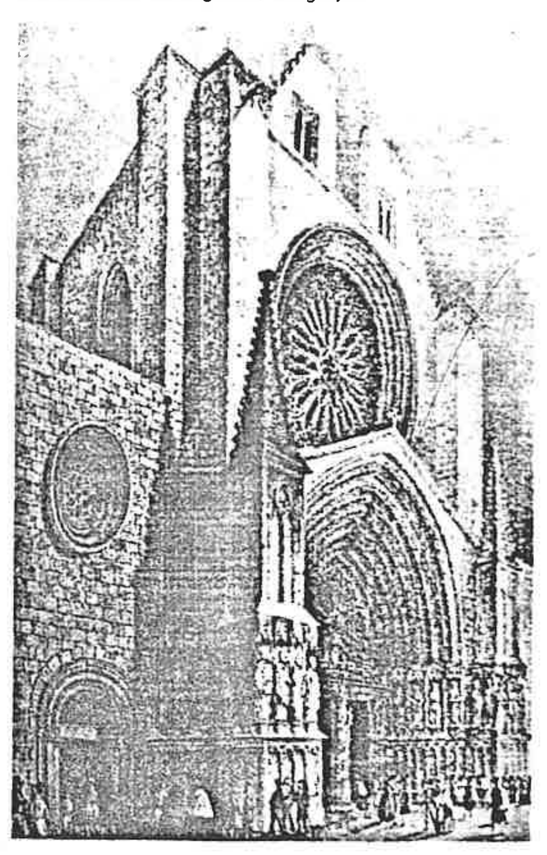




Villaamil: «San Pedro Mártir, de Calatayud», litografía



Parcerisa:
«Catedral de Tarragona», litografía



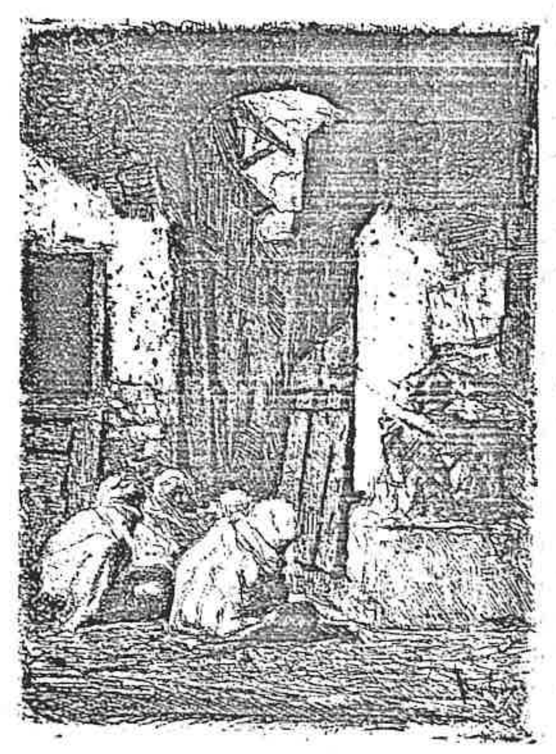
EL GRABADO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

Así como en otros países, Alemania, Inglaterra, Francia o Italia, el arte del grabado ha gozado de popularidad, en España fue un arte solamente de minorías, sin que existiera ninguna apetencia popular por la misma. Era necesario, por parte de los artistas, romper esta atonía hacia su arte, encontrar una nueva salida a sus obras que no fuese solamente las carpetas de los coleccionistas. Y esta labor de promoción del grabado y su actual extraordinario esplendor ha sido la tónica más acusada del grabado del siglo XX en España.

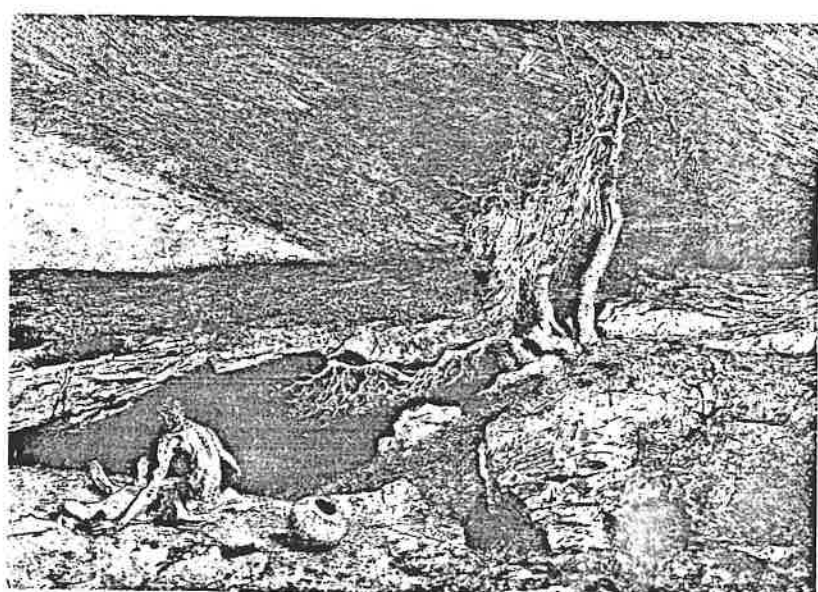
A fines del siglo XVIII comienzan ya los primeros esfuerzos en este sentido, cuando los excelentes editores Sancha e Ibarra ilustran con buriles y aguafuertes varias de sus preciadas ediciones, entre las que destacan como más importantes «El Quijote» de la Real Academia, con ilustraciones de Carmona. Interesante también, por la popularidad que llegaron a alcanzar en el siglo XIX, son las series litográficas de **Parcerisa, Villaamil** y **Carderera,** quienes apoyaron tal éxito al reflejar en sus obras paisajes, ciudades y bellezas de España, con una visión deliciosamente romántica. Hasta los grabados con temas taurinos de **Perea,** cumplen con el cometido de abrir popularidad al grabado.

El siglo XIX, influido por la portentosa personalidad de Goya, no fue propicio para la aparición de nuevos valores y, efectivamente, el grabado recorre por entonces caminos de mediocridad, de la que se salvan los pintores **Eugenio Lucas** y **Alenza,** continuadores del grabado *«a lo goyesco»*, pero en tono menor. Más personalidad presenta el paisajista belga, nacionalizado español, **Carlos Haes,** con una deliciosa colección de 54 aguafuertes de pequeño formato.

Párrafo aparte merece el ya tratado pintor-grabador reusense **Mariano Fortuny,** del cual nos ha quedado una corta pero selectísima colección de planchas grabadas al aguafuerte y buril, cuyas pruebas de estado reflejan su fácil y profundo dibujo, así como una vocación de grabador inmenso, vocación rota por su pronta y desdichada desaparición. Indudablemente pudo haber sido la gran figura del grabado del siglo XIX. Su obra se vio continuada por su hijo **Fortuny Madrazo,** inquieto conocedor de las técnicas del grabado y de la pintura. Autor de una interesante obra grabada, fue encargado durante varios años de Las Bienales de Arte de Venecia, ciudad donde residió y murió.



«Tánger», aguafuerte de Fortuny



«El anacoreta» de Fortuny (aguafuerte y resinas)



«Arabe velando el cadáver de su amigo», aguafuerte y resina de Fortuny



«Beethoven», de Carlos Verger



En 1888 y con motivo de la Exposición Universal de Barcelona, conoce España las últimas novedades de edición extranjeras y, por tanto, de las artes de la ilustración. Ello causa impacto entre los artistas y editores. En 1898 se funda el «Instituto Catalán de las Artes del Libro», dentro del cual se instala una sección dedicada al grabado calcográfico, apareciendo a la vez la publicación del Instituto «Revista Gráfica». Todo ello influye enormemente en el resurgir de las artes del grabado y de las ediciones ilustradas, como las de Oliva de Villanova. El prestigioso editor Gustavo Gili Roig inicia la publicación de «La Cometa», de amplia repercusión. A fines de siglo aparece «El artista al aguafuerte», con obras de Galván, Martínez Espinosa, Muñoz Fernández, Ribas y Maeztu. Es también la época de la publicación «La Estampa».

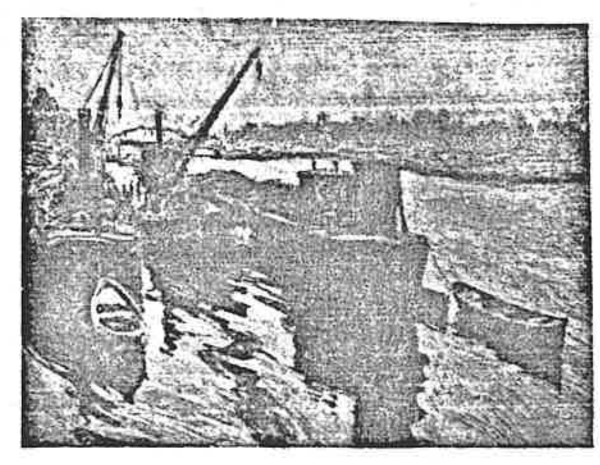


Fernando de los Ríos: «La holandesa»

Ricardo Baroja: fragmento de su obra «Zarzuela». Aguafuerte en color



«Barcas en el Sena», Aguafuerte y resinas de Esteve Botey



Ricardo Baroja: «En la taberna», grabado al barniz blando



Así, lentamente, con una labor docente digna del máximo encomio, en los talleres citados y en los que funcionan en las Escuelas Superiores de Bellas Artes y en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, con prestigiosos maestros como el severo **Ricardo de los Ríos,** se van formando los artistas que, no tardando, se convertirían en la primera generación de grabadores del siglo XX. Destaca por su importancia docente y como tratadista en la materia, el profesor de grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, **Francisco Esteve Botey,** autor en 1914 del importante libro titulado «Grabado», en el que, de una manera clara y exhaustiva, trata todas las técnicas del grabado calcográfico. Años más tarde y para la colección de Manuales Labor, escribiría la documentada «Historia del Grabado» y «El Grabado en la Ilustración del Libro».

En este primer cuarto de siglo cabe destacar la labor de grabadores como **Bartolomé Maura,** excelente burilista y dominador del aguafuerte, y también gran coleccionista de la estampa artística. **Carlos Verger,** pintor y grabador cuyas estampaciones a la *«poupée»* se pueden considerar como modélicas en su género. El catalán **Alejandro Riquer,** especializado en ilustraciones y *«ex-libris»,* deliciosos grabados de pequeño formato realizados con una técnica impecable.

El pintor **Ricardo Baroja,** hermano del prestigioso novelista, es a su vez un excelente grabador quien, con una visión propia, lirismo y gran estilo, representa en la historia del grabado las ideas y preocupaciones de la llamada Generación del 98.

Dentro de la Colección «Biblioteca Estrella» existe un interesante álbum de reproducciones de distintos grabados de artistas de la época, en los que están reunidas obras del ya citado Baroja, un paisaje delicioso de Campuzado, así como una de las primeras obras de **Castro Gil**, junto con una punta seca de **Labrada** y unos paisajes urbanos de **Laygorri**, con gran dominio del claroscuro. Siguen obras de **Madrazo, Muñiz**, aguafuertes de **Pedraza Ostos**, el grabado titulado «El Garrotín» del modernista **Néstor**, seguido del barniz blando de **Sánchez Gerona** y una aguatinta de **Vázquez Díaz.**

En la presentación del álbum, Manuel Abril escribe lo siguiente: «En el actual volumen ha reunido la Casa (seguramente la ya entonces prestigiosa Sala de Arte Abril) unas cuantas pruebas de aguafortistas españoles contemporáneos; reunidas un poco al azar, viene a ser esta un comienzo de colección que podrá irse completando en sucesivas series, con aguafuertes de Picasso, Nogués, Iturrino, Riquer, Regoyos, Triadó, Tersols (E. y J.), Colom y tantos otros de Madrid, Barcelona, Bilbao y otras provincias de España».

Este texto nos parece muy interesante para enmarcar la historia del Arte español del siglo xx, ya que por esta época del primer cuarto de siglo, las artes plásticas y, por tanto, la del grabado, se mueven según dos tendencias que coinciden en el tiempo, pero con un pensamiento y acción radicalmente diferenciados: una, continuación de un estilo mal llamado tradicional, que da el tono general y oficial del arte imperante durante aquellos años; a esta tendencia pertenecen los grabadores ya reseñados: Baroja, Madrazo, Laygorri, Muñiz, Castro Gil... La otra tendencia es la revolucionaria, rompedora de moldes, la de la búsqueda de nuevos caminos, al considerar periclitados y muertos los hasta entonces vigentes. Tendencia que ya señala Manuel Abril con los nombres de Picasso, Nogués, Regoyos y los demás.

Una situación paradójica que bascula entre la pintura oficial de por entonces con Sotomayor, Moisés, Santamaría, Rusiñol, Chicharro y Zuloaga, y las obras de los «*malditos*» Regoyos, Nonell, Picasso, Juan Gris o Miró. Paradoja también es que se grabaron a la vez, en el tiempo, los paisajes románticos entrapados y los retratos academicistas, a la vez del «Repàs frugal» de Picasso o las planchas cubistas de Juan Gris.

Para aclarar todavía más la paradójica situación en que se encuentra el historiador al reflejar esta época, es interesante transcribir el texto con que Esteve Botey finaliza su «Historia del Grabado», escrita en el año 1935 y que dice así: «Un criterio clasicista predomina en la generalidad de las modernas obras españolas de grabado, al consolidar su resurgimiento esplendoroso, pues como ha hecho observar Francés en alguno de sus juicios críticos de arte, el noble y arraigado respeto a las normas tradicionales no ha permitido escuchar a los artistas nacionales «*las sirenáicas voces del post-impresionismo y del impresionismo*», atentos no obstante al estudio de toda manifestación evolutiva. Bien haya ello si no es obstáculo —y no parece serlo— en el camino de su inspiración y progreso.»

Lucha sorda y enconada, entre dos tendencias irreconciliables, que llegará hasta los años 50. Hoy, con suficiente perspectiva, tan virulenta lucha nos parece un tanto pueril y, como siempre ocurre, el futuro estará en las «*sirenáicas voces*» de los auténticos innovadores. Y quizá haya sido el grabado y la estampa quienes más han influido en abrir las barreras existentes entre el «clasicismo» realista y las nuevas búsquedas y hallazgos, ya que en las salas de arte especializadas en grabado y hasta en la sección correspondiente de grandes almacenes, no es extraño el encontrar dentro de sus carpetas tanto obras de una u otra tendencia, desde artistas del más riguroso «criterio clasicista» hasta las creaciones de un Vassarelly o un Rauschemberg, por ejemplo.

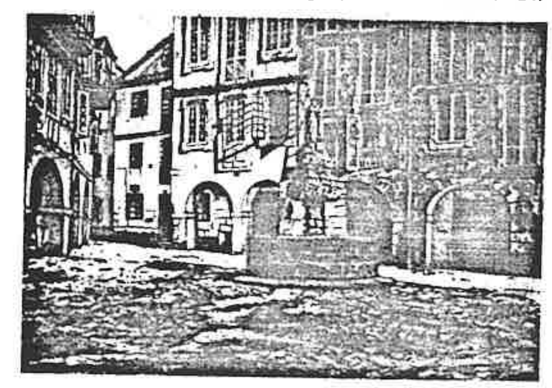


«Retrato de la Sra. T.», aguafuerte de Madrazo



Néstor: «El garrotín», aguafuerte

«Plaza del Mercado de Lugo», aguafuerte de Castro Gil



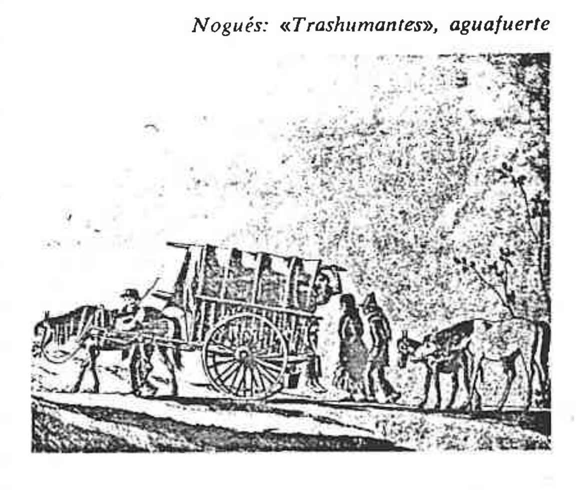


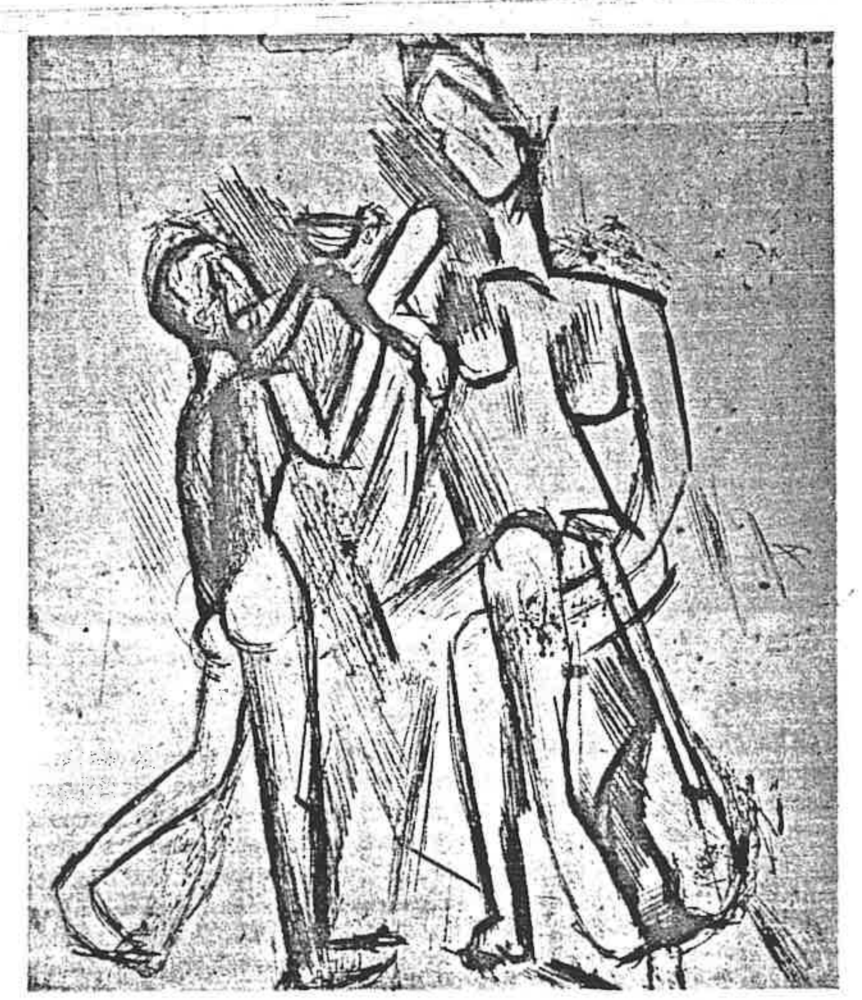
«La Danza», de Daniel Vázquez Díaz. (Resinas)



Solana: «Sin título», aguafuerte

Nogués: «Trashumantes», aguafuerte

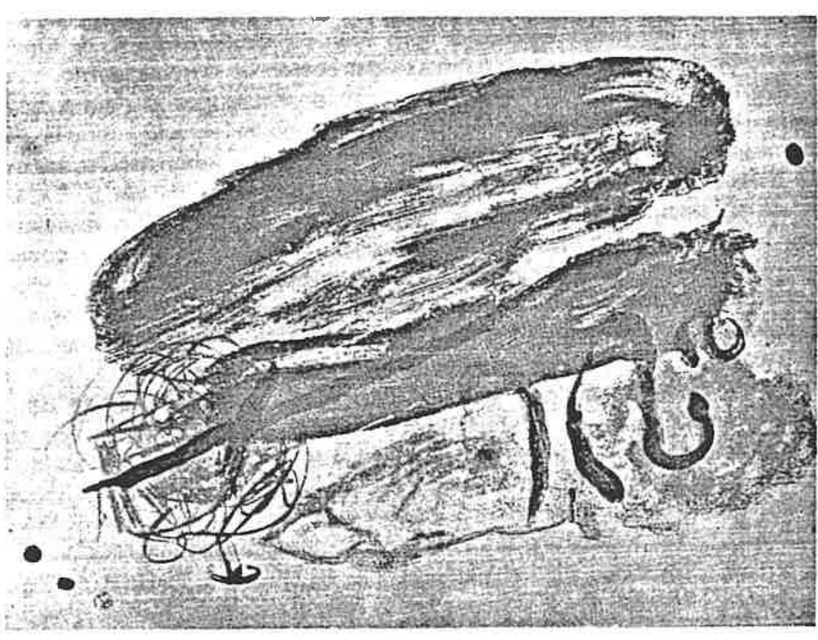


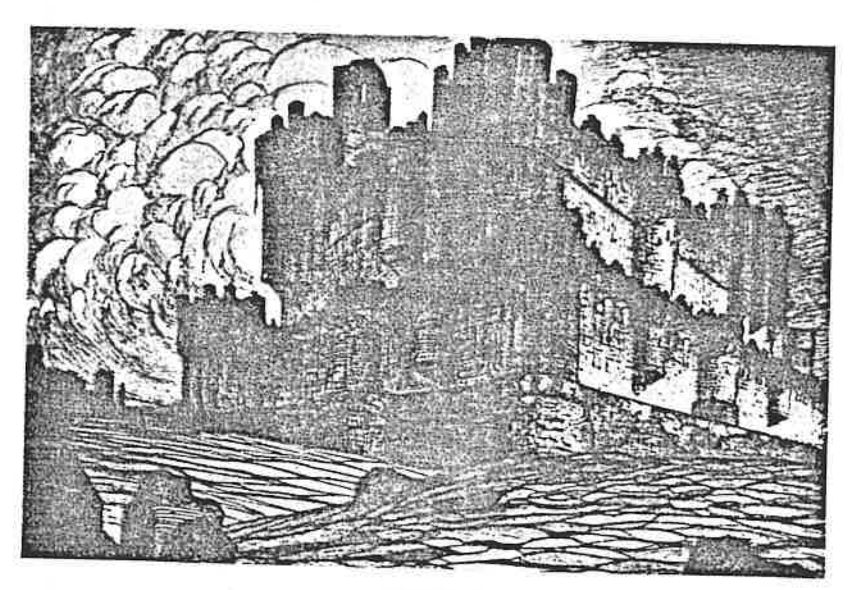


Picasso: «Dos figuras danzando», punta seca (1909)



Miró. Litografía a color





«Castillo de Coca», aguafuerte de Castro Gil



Solana: «Mujer ante el espejo», litografía

AÑOS 1925-1950

Una fecha clave en la historia del grabado español es la de 1928, año en que Julio Prieto Nespereira, Esteve Botey, Castro Gil, Ricardo Baroja y veinte grabadores más, fundan el grupo de **«Los 24»**, que no se limita solamente a iniciar nuevas búsquedas técnicas, sino que se afana en realizar una eficaz propaganda del grabado en nuestro país. El grupo toma definitivamente el título de **«Agrupación Española de Artistas Grabadores»**, y su brillante y efectiva gestión hasta 1936, se puede resumir en las siguientes actividades: la presentación de siete Salones en el Círculo de Bellas Artes y Museo de Arte Moderno, que suenan como fuerte clarín en el mundo de las artes españolas. Se establecen mientras tanto interesantes relaciones de intercambio con el grabado extranjero, exhibiendo en Madrid selecciones de obras inglesas, alemanas y francesas. La Agrupación lleva a cabo también importantes exposiciones en París, Buenos Aires, Zurich, Nueva York y Filadelfia. Se editaron dos carpetas de aguafuertes con temas españoles, obra de los grabadores de la Agrupación, y se creó la «Sala de Estampas» del Museo de Arte Moderno.

De la labor de captación hacia el grabado hecha por la Agrupación entre los artistas señeros de la época, proviene el renacido interés de los mismos por el arte de la estampa. Fruto de esta labor son las series de **Solana,** auténticos gritos que proclaman su manera de ver la España de su tiempo; las planchas y litografías de **Vázquez Díaz,** resueltas con la maestría que caracterizaba su sobrio y directo dibujo, así como las planchas de **Pruna, Pancho Cossío,** el extraordinario litógrafo y grabador **Joan Commelerán,** el escultor **José Clará,** el pintor de Quesada, **Zabaleta,** y muchas otras primeras figuras que han enriquecido con su obra esta primera e interesante época del grabado de creación.

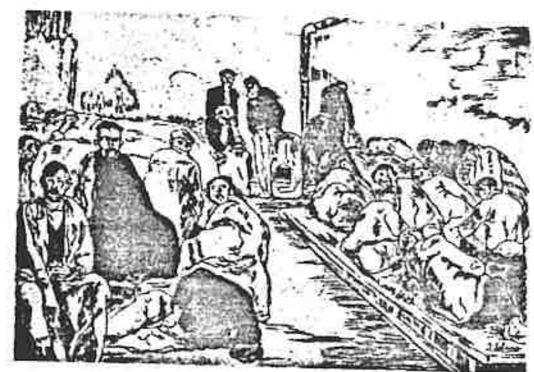
Es de destacar, por otra parte, la labor de la alta Bibliofilia en Barcelona, donde el pintor Rafael de Campmany inicia al público en el gusto y aprecio del libro noblemente ilustrado y regiamente presentado. La Editorial Montaner y Simó edita por entonces los prestigiosos libros de su colección «La Hora».

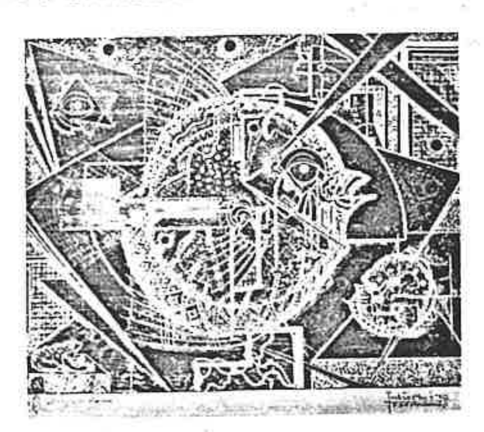
Por los años treinta son de destacar las exposiciones montadas por la Agrupación Nacional, bajo el patrocinio de la Dirección General de Relaciones Culturales, en la Albertina de Viena, Munich, Berlín, Praga, Graz, Cracovia, etc., así como exhibiciones interesantísimas de grabado checo, alemán, austríaco y polaco.



«Verdún», de Vázquez Díaz, grabado al azúcar y resinas

«Dormitorio comunal», aguafuerte de Solana





«El pez y la rana», aguafuerte estampado en negativo, de Prieto Nespereira



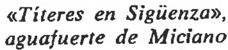
«Descendimiento», xilografía de Sócrates Quintana

En 1935 se funda la «Escuela Libre de Grabado», en cuyos talleres de estampación trabajan artistas españoles y extranjeros, y se lleva a cabo una gran labor de expansión de la obra estampada. En las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, las de mayor prestigio en el mundo artístico español, se consigue crear para el grabado la «Medalla de Honor», merecida meta para un arte que se presenta con tanta calidad y pujanza.

Prieto Nespereira funda, como presidente de la Agrupación, los Salones Nacionales de Grabado, que actualmente cumplen su XXII edición, y cuyos galardones son codiciados por todos los artistas, dado el prestigio y altura que han caracterizado a dichos Salones desde su fundación. Fruto de tan ingente esfuerzo, no es extraño observar que, en las últimas Exposiciones y Concursos Nacionales de Arte, la Sección de más interés y categoría fuera precisamente la dedicada al Grabado y Sistemas de Estampación.

A la época que transcurre desde la fundación de la citada Agrupación hasta 1936, corresponden nombres de grabadores de gran interés. **Gil Moreno de la Mora,** autor de extraordinarias puntas secas, lleva a cabo en París la ilustración de ediciones de muchos de nuestros clásicos. **Ribas,** conocido más como cartelista, pero dominador como pocos de los procedimientos más diversos de grabar. **Nestor,** cuyo decorativismo plasma en excelentes buriles y aguafuertes. **Bertuchi, Brunet, Calatayud** y las espléndidas estampaciones de **Pellicer** y de **Alegre. Casal Vernis,** reusense, autor de deliciosos ex-libris. Xilógrafos como **Sócrates Quitana** y **Miciano.** La sugestiva personalidad de **Castro Gil** que, en impecables e inspirados aguafuertes, refleja sobre todo las visiones íntimas y emocionales de su Galicia natal.

Con gran dominio del aguafuerte, Castro Gil estampaba las planchas en varias tintas por el procedimiento de «poupèe», con unos desvanecidos delicados y gama de colores de gran sensibilidad. Son de destacar su serie de Castillos de España y la encargada por una industria de Bilbao con tema sus instalaciones fabriles, con las que demostró que el tema técnico puede encerrar una gran belleza. En Rafael Pellicer no se sabe qué admirar más, si su seguridad de dibujo, el dominio del grabado o el ejemplar estampado de sus planchas, con un total dominio de tan difícil operación.



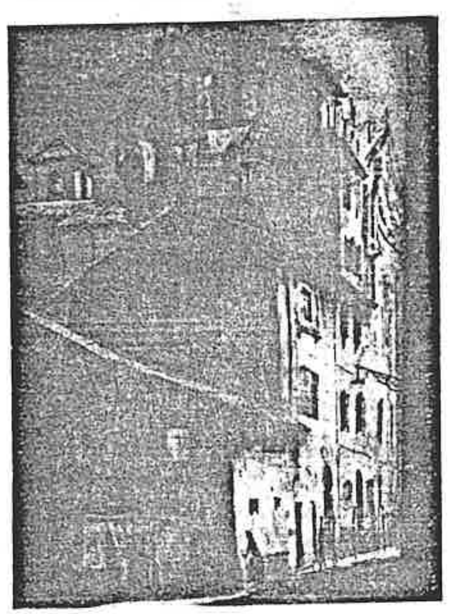
«Títeres en Sigüenza», aguafuerte de Miciano



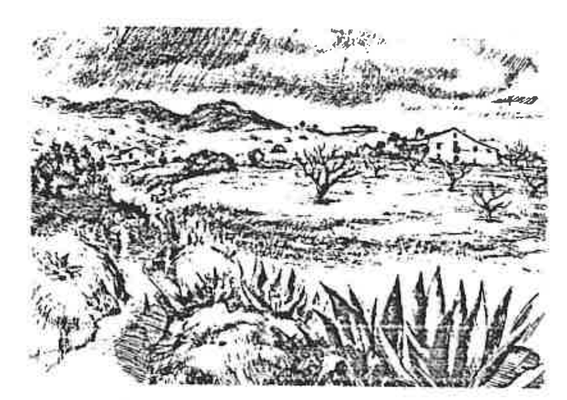
Rafael Pellicer: «Cantores», aguafuerte y resinas



«La casa de la Fornarina», aguafuerte entrapado de Luis Alegre



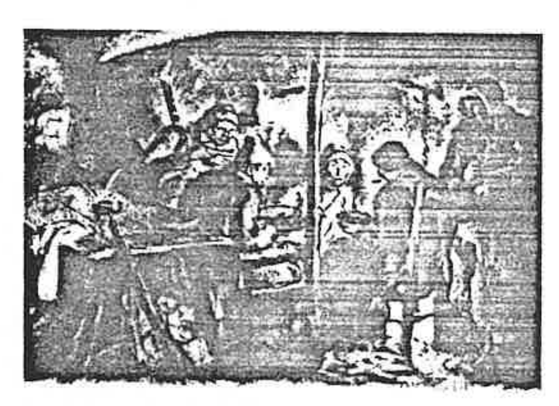
Con el mismo interés puesto por la Agrupación Nacional para impulsar al grabado, los artistas catalanes se afilian en sociedades como la Agrupación de Artistas Catalanes y la «Associació d'Amics del Gravat a Catalunya». Entre sus miembros destacan **Xavier Nogués,** con sus aguafuertes de marcada ironía popular y una obra ingente de ilustración realizada en xilografía. **Borrell, Manció, Cardunets, Tomé, Roca, Riba, Batlle, Ferrer** y el xilógrafo **Ricart,** cuyas ilustraciones y «Aucas» crean escuela. **Pedro Creixams,** expresivo litógrafo, **Ollé Pinell,** extraordinario xilógrafo, autor de la sensacional serie de paisajes de Balaguer y de unas virtuosas



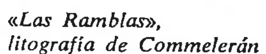
«Paisaje de Cataluña», de Pau Roig



«Escena de calle», punta seca de Xavier Nogués



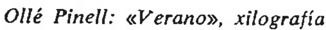
«Escenas de guerra», grabado de Vila Arrufat



«Las Ramblas», litografía de Commelerán

«Nu a le miroir», buril de Jaume Plá





Ollé Pinell: «Verano», xilografía



ilustraciones para la «Atlántida» de Verdaguer y las de «Dafnis y Cloe». **Jaume Plá,** aguafortista de delicada caligrafía y autor de un interesante tratado sobre las técnicas calcográficas. **Vila-Arrufat,** de cuyo profundo y entregado magisterio nos beneficiamos una generación de alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes barcelonesa. **Muntané,** autor de deliciosas planchas llenas de gran encanto romántico. **Pedro Obiols,** fino ilustrador, y **Pedro Creixams,** destacado litógrafo.



«El combate», aguafuerte y punta seca de Picasso



«Enterrar y callar», aguafuerte de Goya



«Paloma», litografía de Picasso



En 1939, luego del trauma que supone la cruenta Guerra Civil, un nuevo interés por el arte renace en nuestra postrada Patria. En los primeros años y por diversidad de motivos, España sigue cerrada a cal y canto a cualquier aire novedoso, vegetando entre un mal llamado *«academicismo»* con aires de trasnochada tradición, un decadente impresionismo y algún atisbo tímido de aires expresionistas. Sigue, quizás todavía más radicalizada, la gran paradoja anteriormente apuntada, pues mientras de Pirineos para acá se cultivaban posiciones y maneras periclitadas, hacia afuera eran también nombres españoles los que portaban los mensajes de más vanguardia. Picasso, Dalí, Gargallo, Pedro Flores, Clavé y otros, abrían nuevos caminos.

Es difícil precisar cronológicamente el momento en que salta en mil pedazos tan inaguantable paradoja. Quizá aparecen los primeros síntomas de cambio en el Madrid de 1945, donde se llegaron a inventar hasta nuevos *«ismos»*, como el *«postismo»* de Chicharro, y Gómez de la Serna da a conocer su importante libro «Historia de los ismos». La Galería Buchholzs presenta por entonces las primeras muestras de vanguardia, piedra de escándalo y tema de enconadas tertulias del «Café Gijón».

En Barcelona, dentro de la situación paradójica, fueron excepción las exposiciones presentadas en la célebre «Galería Dalmau» por los años 20, con una visión verdaderamente precursora y desgraciadamente sin continuación. Fue también en 1945, a la par que en Madrid, cuando surgen los primeros chispazos. El «Cercle Mallol» del Institute Française, asesorado por aquel buen artista y mejor hombre que fué Sucre, lleva a cabo una importante labor de apertura a las nuevas corrientes y beca a numerosos artistas jóvenes que indudablemente luego serían pioneros y base de las corrientes de vanguardia, a la cabeza de las cuales se colocó Cataluña. Surgen los «Salones de Octubre» de las Galerías Layetanas, y la Sala Jardín exhibe las obras de los artistas más avanzados.

El grabado no es extraño a estas innovaciones y avatares. Tres artistas españoles de talla internacional, Picasso, Miró y Dalí, cuya obra grabada es fundamental, tanto por su calidad como por lo que ha supuesto para volver a dar el grabado de creación el rango que siempre mereciera.

Indudablemente es **Picasso** el primer artista español que, con sus grabados, rompe radicalmente con los moldes anteriores. Y es, sin duda alguna, de los artistas de todos los tiempos, el que cuenta con mayor cantidad de obra grabada. Setenta años grabando, y con un dominio tan absoluto de todas las técnicas, que se podría editar un profundo tratado sobre procedimientos de grabado y de técnicas de estampación ilustrándolo solamente con obras de Picasso. Genial dibujante, conocedor profundo de oficios clásicos, los enriqueció hasta abrir caminos de posibilidades enormes y sorprendentes. Puede decirse, sin lugar a duda, que el grabado hubiera cumplido sobradamente como gran arte con las obras de cuatro de sus genios: Durero, Rembrandt, Goya y Picasso.

Barcelona, hoy celosa cuidadora del «Museo Picasso», en el que se puede admirar casi completa la ingente producción grabada del maestro, fue también la ciudad en la que Picasso realizó su primera plancha, a instancia de un contertulio de «Els Quatre Gats», Ricardo Canals, única estampa de su época española, un picador como tema y «El Zurdo» como título.

En 1904 Picasso se instala en París, en el ya desaparecido «Bateau Lavoir», donde graba «La Comida frugal», estampación codiciadísima en la actualidad. En 1913, Voillard adquiere esta plancha con otras más, las acera y las edita bajo el título: «Les Saltimbanquis». En 1908 Picasso se aficiona temporalmente a la xilografía, pero pasa en seguida a la litografía, aunque es en sus planchas realizadas en madera de boj donde se aprecia un cambio de estilo que marcaría una época, con figuras vistas de frente y de perfil a la vez y que luego cristalizaría en las revolucionarias «Demoiselles d'Avignon» (con más propiedad titulada «Chicas



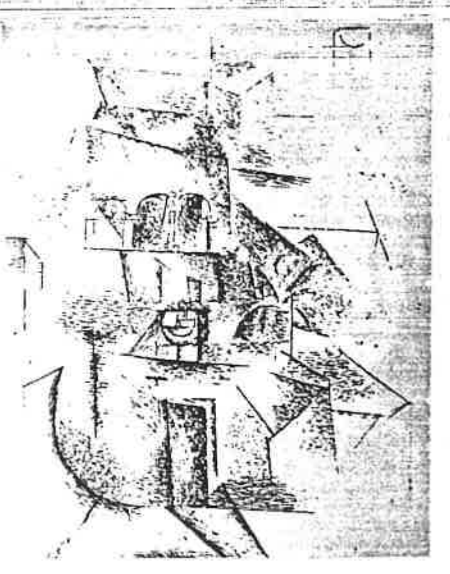
«El Zurdo», aguafuerte de Picasso, y su primer grabado conocido

Picasso: «Repàs frugal», aguafuerte



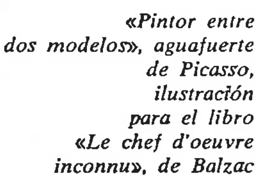
«La toilette de la madre», aguafuerte (1905)





«El convento», aguafuerte de Picasso, ilustración para el libro «Saint Matorel»





«Pintor entre dos modelos», aguafuerte de Picasso, ilustración para el libro «Le chef d'oeuvre inconnu», de Balzac

Picasso: «Minotauro», aguafuerte, hacia 1937



«Muerte de Orfeo», segunda plancha. Aguafuerte de Picasso

Picasso: «Góngora», uno de los 47 aguafuertes sobre el mismo personaje



de la Calle Aviñó»). Graba por entonces los aguafuertes que ilustran las obras de su amigo Max Jacob: «Le siège de Jerusalen» y «Saint Matorel», con composiciones cubistas.

La primera obra litografiada que realiza Picasso sirve de cubierta del catálogo para la exposición de sus obras que monta Rosenberg en 1919. Precisamente dicha exposición y su éxito son la consagración de Picasso. En 1922 graba una serie de 30 planchas de cinc, con sus personalísimos personajes «*frente-perfil*», lo que supone una nueva visión de la figura humana con ciertos antecedentes en la pintura románica. Temporalmente se convierte en ilustrador, aplicando el procedimiento anteriormente descrito a una serie de 30 láminas sobre «Las Metamorfosis de Ovidio», encargo de Albert Skira. Siguen a esta serie las de «Chef d'Oeuvre Inconnu» de Balzac (13 aguafuertes) y «Lysistrate» de Aristófanes, para la Limited Edition de Nueva York.

En la década de 1930 a 1940, Picasso pasa a ser el ilustrador más cotizado. El aguafuerte es por entonces su técnica preferida, llevando a cabo las estampaciones en el taller de Lacourrière, experto impresor. Graba hasta 100 planchas para Voillard. Le siguen las creaciones sobre el mito «Minotauro», en las que consigue estampaciones de fabulosa calidad. Picasso es un fenómeno en constante movimiento, para el que no existen planteamientos propios de distancia, perspectiva ni tiempo. Sus obras son a veces composiciones de distintos sucesos y elementos, pero el resultado final es de gran coherencia. Acabada la II Guerra Mundial, se entrega a una febril producción, comenzada con 47 aguafuertes sobre Góngora.

Quizás son estos años los culminantes de Picasso, como grabador. En 1945 vuelve a la litografía, para dibujar numerosas planchas y descubrir nuevas posibilidades del trabajo en piedra. Trabaja por entonces en el taller de los hermanos Mourlot. Françoise Gillot, con la que vive por entonces, se convierte en el motivo de bellos retratos, así como los dos hijos habidos de su unión. Françoise, en el libro titulado «Vida con Picasso», refleja viva y fielmente este momento creador del maestro. Es más, ciertas páginas son un auténtico tratado de las técnicas de grabar, donde se observa, por una parte, el gran oficio de Picasso grabador, y por otra, su afán constante de investigación. También es en esta época, años que vive en el sur de Francia, cuando se interesa vivamente por el tema de los toros, los animales y los seres fantásticos de la antigüedad. Utiliza nuevos materiales y procedimientos como el linóleo, material considerado hasta entonces, por los xilógrafos puristas, como un sucedáneo de la madera. Con unas creaciones portentosas, Picasso dignifica definitivamente al linóleo.

Hasta su desaparición, Picasso graba constantemente. En 1968, cinco años antes de su muerte, lleva a cabo un «*tour de force*» sin precedentes, al grabar 347 planchas en las que, lógicamente, se aprecia cierta falta de profundidad, tan extraordinaria en otras de sus series anteriores, pero en cuyas estampaciones se goza siempre de la delicia de su seguro y sugerente dibujo.

«Yo no busco; encuentro». En estas palabras suyas se puede resumir la clave de los hallazgos de Picasso en el grabado. Ha probado todo, ha usado todo procedimiento, pero ¡con qué fondo de conocimiento y de oficio! Prueba la litografía en negativo, graba en celuloide, utiliza el azufre, la resina y el azúcar con un estilo totalmente personal. Agujerea las planchas, trata procedimientos mixtos en una sola obra, dibuja directamente sobre el metal limpio con lápiz graso y luego pasa la plancha por el ácido, con lo que consigue sorprendentes resultados.

«¡Torrente Picasso, manantial Picasso!», escribe Rafael Santos Torroella sobre la personalidad de maestro, con la capacidad de síntesis de un gran poeta. En el grabado, como en las demás artes, Picasso marca indudablemente una época.

«Salomé», punta seca de Picasso





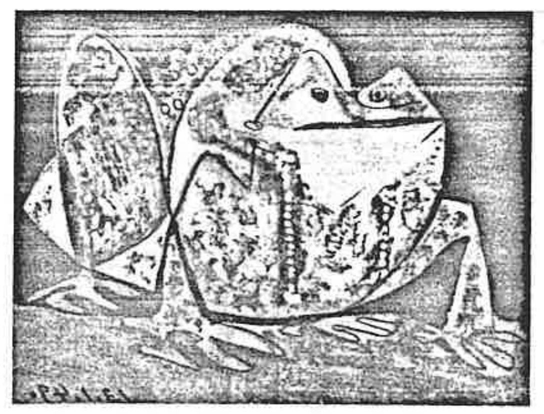
«Busto de una joven», xilografía de Picasso (1906)



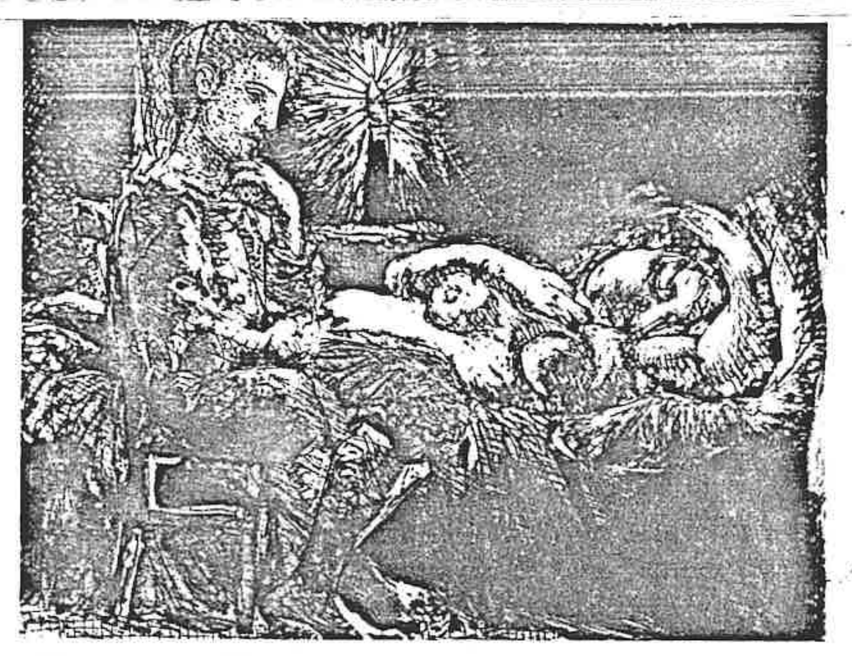
«Escena de corrida», técnica compuesta, de Picasso

«Minotauro ciego», de Picasso. Manera negra y otras técnicas

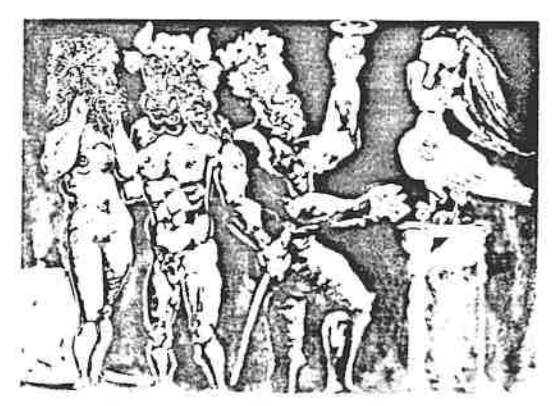




«El sapo», de Picasso.
Técnica mixta de aguafuerte y aguatinta



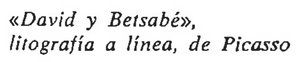
«Niño sentado y mujer dormida», técnica compuesta, de Picasso



«Tres portadores de máscaras y ave esculpida», reservas al azúcar, de Picasso



«Picador y torero», linóleo a tres colores, de Picasso



«David y Betsabé», litografía a línea, de Picasso



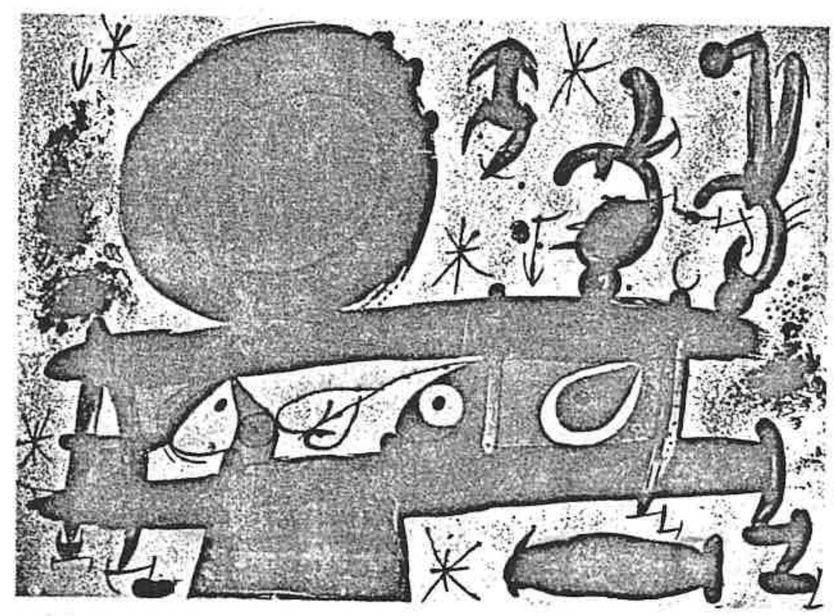


«David y Betsabé», litografía en negativo de Picasso

En una ocasión decía **Miró** a Charbounier que su obra de pintor de caballete no había conseguido el contacto con el pueblo, que tanto le interesaba. No es extraño, por tanto, que sea un artista preocupado por la mayor difusión de su obra. Es por lo que constantemente lleva a cabo grandes ediciones de sus estampas y grabados que puede ofrecer a precios asequibles. Como en el Renacimiento, he aquí cómo un pintor encuentra uno de los caminos que conducen al arte de la estampa. Y una vez elegido y andado, se ha dado cuenta de que el grabado y las estampaciones ofrecen unas calidades únicas y que sólo por ellas se pueden expresar ciertos estados de ánimo artísticos.



«Sin título», aguafuerte de Miró



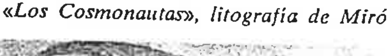
Miró: «Homenatge a Joan Prats», litografía en color



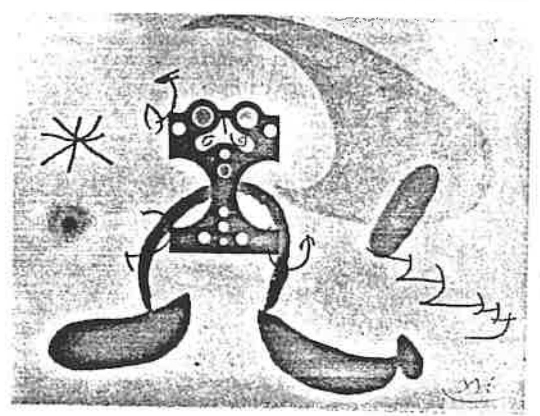
«Sin título», litografía a color de Miró

En París, al que llega en 1919, es donde comienza su obra grabada. La litografía es su medio de expresión más querido, pero últimamente utiliza de la serigrafía y el aguafuerte, con toques de calidades conseguidos por texturas de barniz blando. Estampa generalmente en color, con fondos blancos, grises y negros animados de notas brillantes rojas y azules generalmente. En 1943, con la colaboración de **Tormo Freixes,** estampa en Barcelona su famosa serie de 50 litografías. Como varios grabadores actuales, Miró afirma: «El gusto por la materia es primordial, la materia manda a todo. Estoy en contra de toda búsqueda intelectual, preconcebida y muerta». De ahí que sus estampas huyan de la línea, del arabesco y sean golosas de las calidades empastadas y, sobre todo, del gofrado o estampado en relieve, conseguido por mordidas profundas o *«collages»* de metales recortados.

En 1954 recibe el Gran Premio Internacional de las Artes Gráficas de la Bienal de Venecia. A partir de entonces, Miró sigue su espléndido camino de grabador, labor que cuaja en distintas series de aguafuertes y litografías, en las que plasma la alegría mágica de su pintura. Así, sus últimas creaciones, expuestas en la «Galería 42» barcelonesa, son una continua búsqueda de nuevos efectos sobre planchas de cobre y de cinc, con profundas mordidas al aguafuerte y resina, cortes limpios en el metal que dan lugar a sugerentes estampados en relieve, obras que se pueden catalogar entre las mejores y más avanzadas estampaciones actuales.

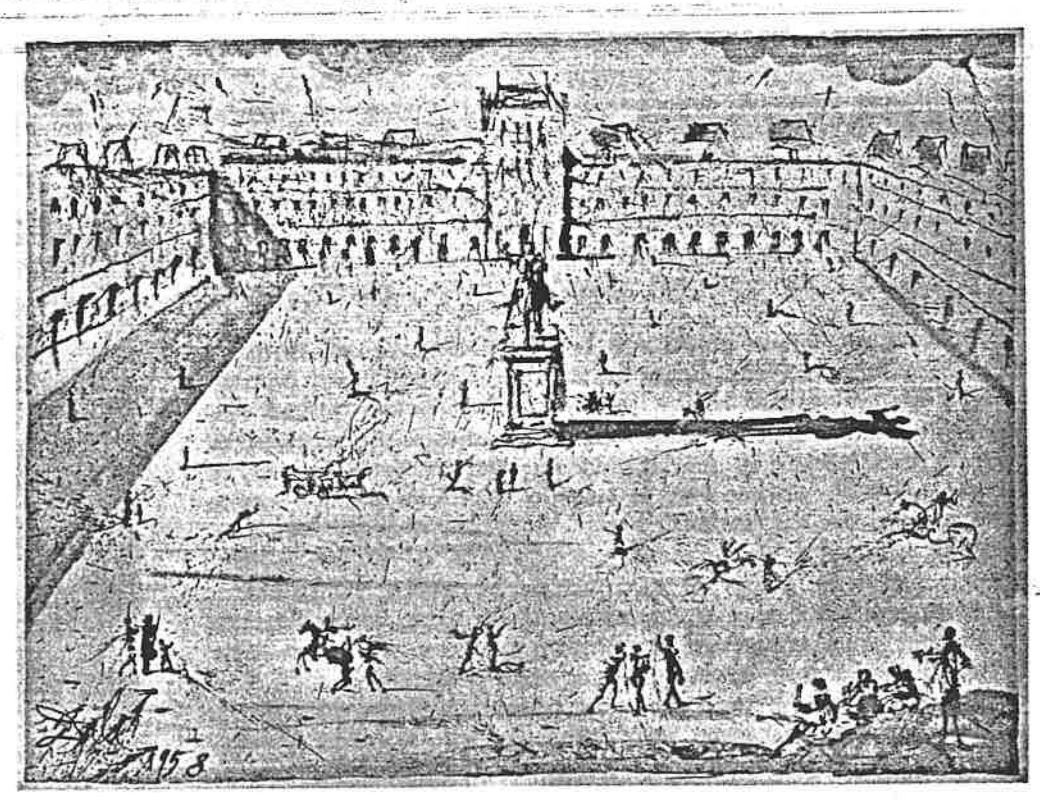


«Los Cosmonautas», litografía de Miró



Dalí: grabado para ilustración



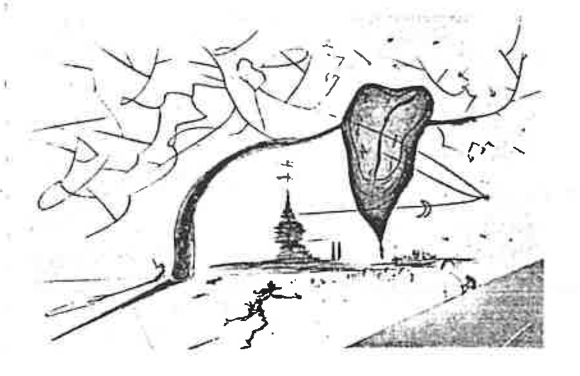


«Place des Vosgos», aguafuerte de Dalí



«Minotauro», aguafuerte a dos colores de Dalí

«Amelia», aguafuerte y resinas, de Dalí



Salvador Dalí es una vida dedicada totalmente al arte. Es más, ha sido capaz de convertir esa vida en continuo y sorprendente espectáculo, y lograrlo es un arte muy difícil. Su ingente obra se derrama por los más diversos caminos, tales como la decoración, la ilustración y la pintura, puestos en orden de la calidad conseguida. Pero, ante todo, Dalí es un genial dibujante, con lo que ya tiene recorrido la mitad del camino para ser un gran grabador. Y lo es.

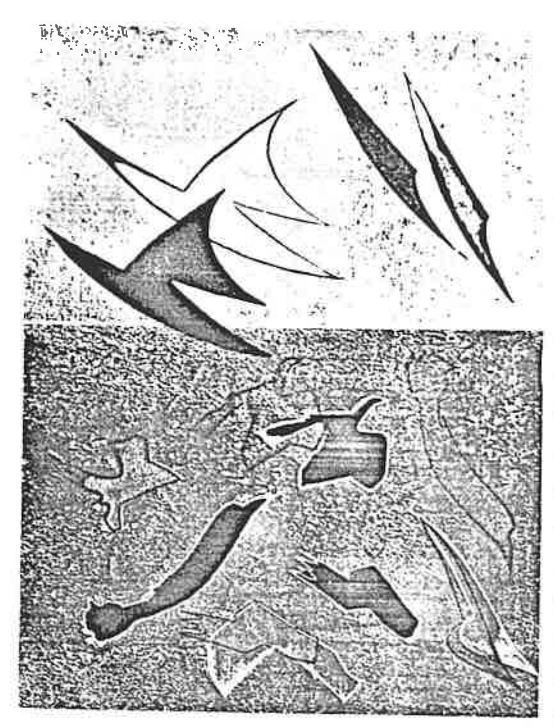
Como a todo el grupo de surrealistas, a Dalí, en el comienzo, le interesa más «*registrar las imágenes que provienen de la paranoia*», que las cuestiones de pura técnica. Pronto se convence que, en grabado, un oficio bien aprendido es el único vehículo para expresar hasta la misma paranoia. Y consigue este oficio con su habitual destreza. En 1930 el surrealismo está en su gran momento y es cuando Dalí aborda el arte del libro ilustrado, acompañando a un texto de Aragón y de Eluard, «La Immaculada Conceptiòn». Luego, en 1934, graba 42 aguafuertes inspirados en los «Cantos de Maldoror», de Lautremont, con un estilo totalmente surreal. Pero es en su «Quijote» donde se revela definitivamente el fabuloso Dalí ilustrador y grabador, con 15 litografías a todo color.

Desde entonces continúa su obra grabada con los más diversos procedimientos, sobre todo litografías, aguafuertes y vigorosas puntas secas. En su residencia de Cadaqués ha montado un gran taller para estampar tan numerosa producción grabada. En 1970, las exposiciones de sus obras en Francia, Alemania, Inglaterra y Norteamérica han convencido a un público innumerable de la magistral calidad de su arte y de las posibilidades de su obra grabada, en la que vuelca el inagotable caudal de su fantasía, servida con una técnica de perfección clásica.

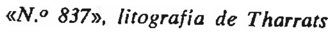
En la Barcelona de 1948 y alrededor del poeta Joan Brossa, nace un movimiento magicista, no imitativo, que toma el nombre de **«Dau al Set»**. Edita una revista con el mismo nombre, dirigida por Tharrats, y forma parte del grupo el propio Tharrats, junto con Tapies, Cuixart y Ponç, a los que se agregan Guinovart, Aleu y Muxart. Para el arte español en general y para el grabado en particular, «Dau al Set» es un grupo importante. Quizás influenciados por la tendencia gráfica de Tharrats, todos sus componentes han realizado grabados y estampaciones de gran calidad.

Tharrats, gran artista en las más variadas facetas, ya que aparte de su reconocido valor como pintor, ha realizado valiosas piezas de cerámica, diseñado atrevidas joyas y decorador en interesantes realizaciones, ha sabido también aplicar sus profundos conocimientos de los materiales de las Artes Gráficas a su obra de grabado y estampación, sobre todo en litografías a varios colores. Pero su auténtica aportación personal al arte de la estampación son, sin duda, las que denomina *«maculaturas»*, apoyadas en las técnicas de impresión, con utilización de diversos rodillos, reservas previas de polvos de talco, hilachas o papeles. Piezas únicas, realmente monotipos, en el sentido exacto de la palabra, las maculaturas de Tharrats han aportado a la estampación una nueva manera de hacer de gran belleza y fruto de una profunda experimentación.

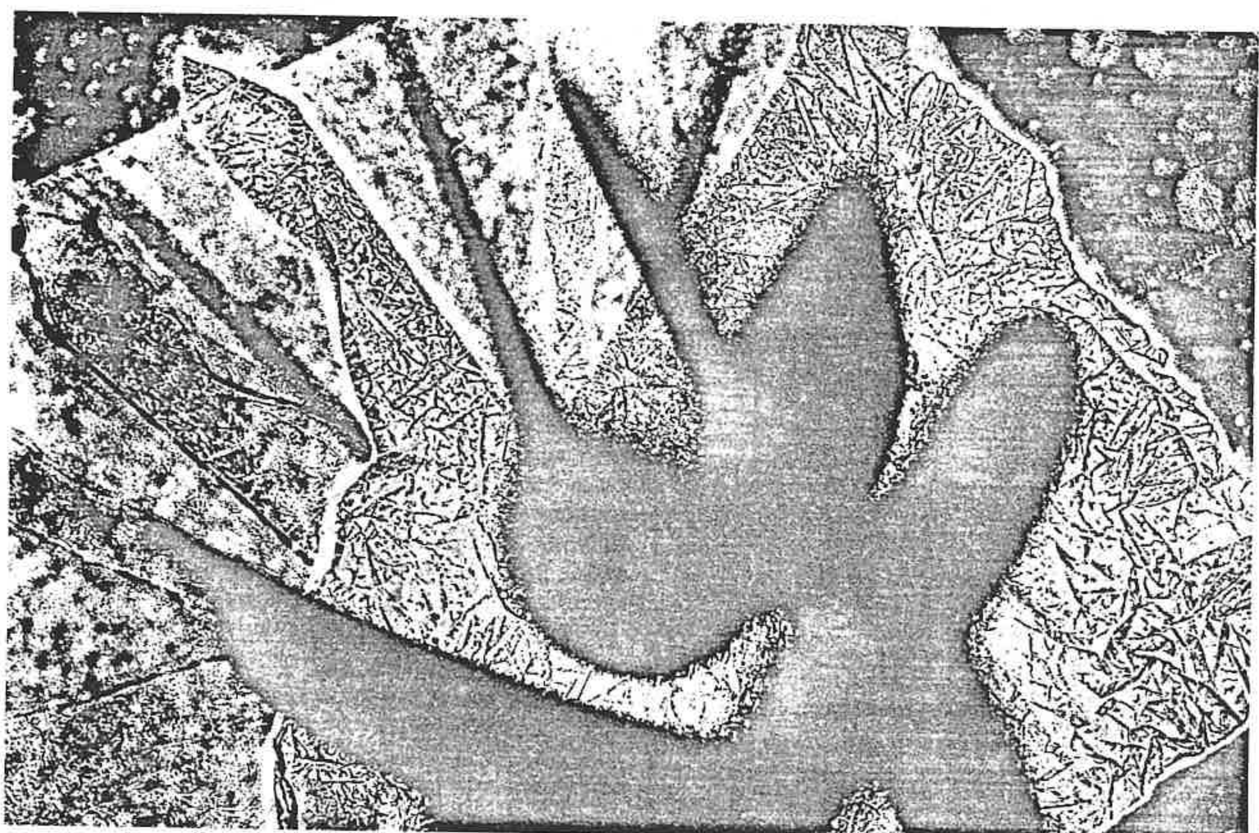
Son muy conocidas sus series sobre temas «cósmicos», idea que le atrae especialmente, así como ilustraciones para alta bibliofilia, generalmente estampadas por medio del procedimiento litográfico.

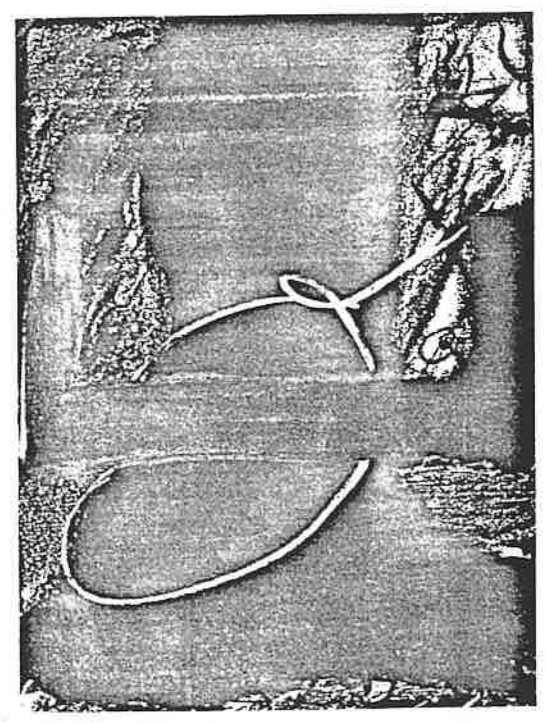


Tharrats: litografía a cuatro colores



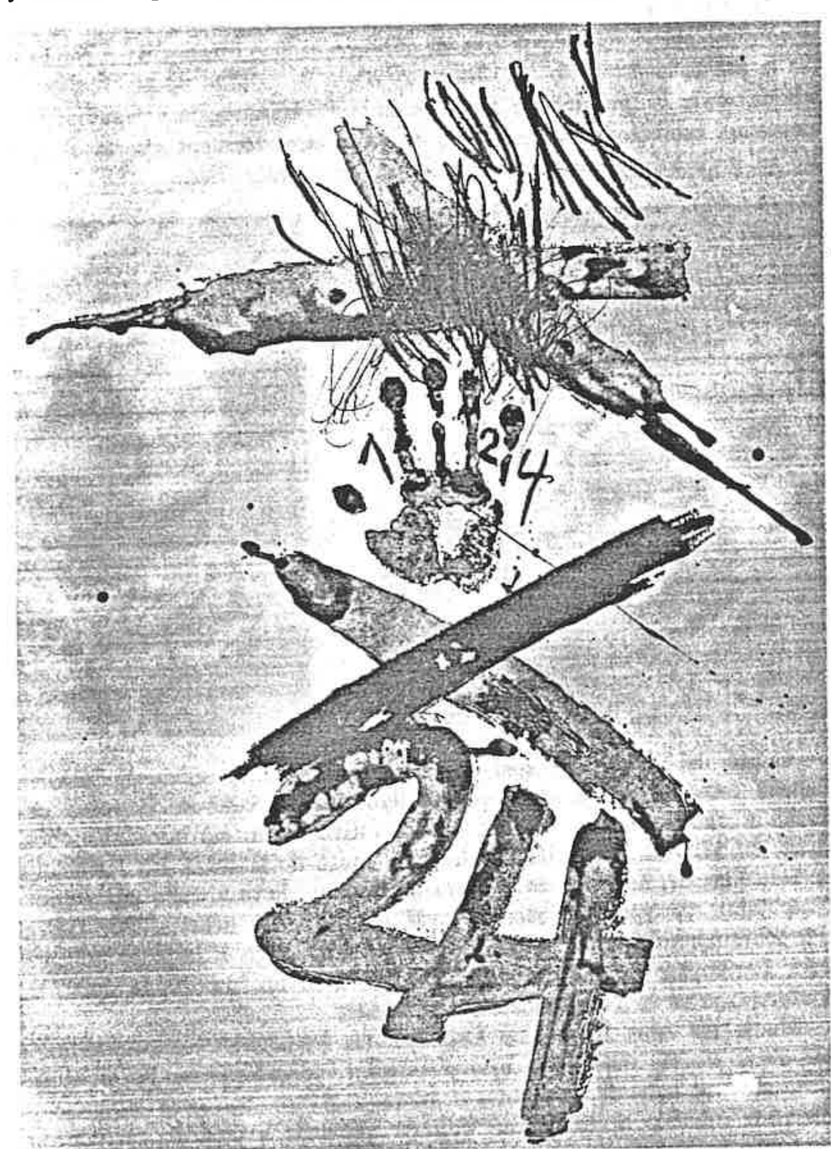
«N.º 837», litografía de Tharrats





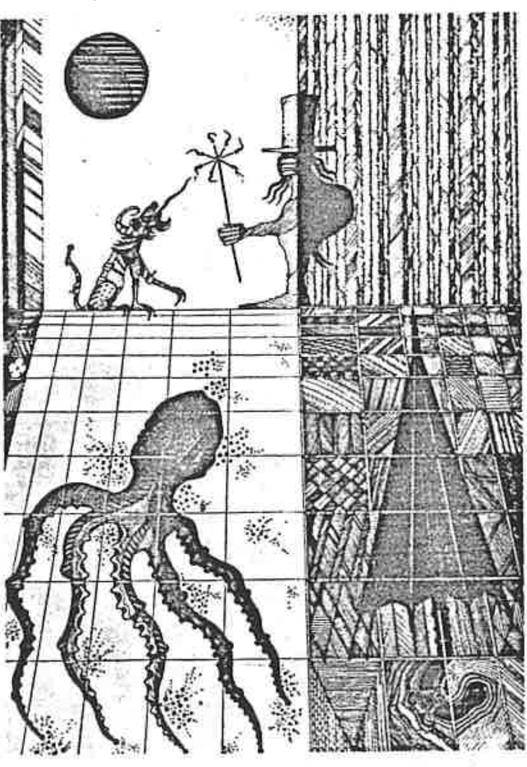
«La clau de foc»,
litografía a tres colores de Tapies

El pintor **Tapies** es otro convencido de las posibilidades del arte del grabado y de la estampación, a las que ha sabido llevar las calidades de su pintura, con unas posibilidades técnicas llenas de sugestión y efecto. La primera serie se remonta a 1948, litografías en las que la piedra ha sido tratada en tintas planas con un acabado de estampación en relieve. Sus últimas obras aportan la estampación directa de objetos cotidianos como camisas, guantes, etc., endurecidos quizá por colas plásticas, efectos *pop-art* enriquecidos con manchas de color de su, en general, sorda paleta. En otras obras se puede apreciar el uso de la técnica al «*carborundum*» y efectos de pintura «flocada» con resultados de sorprendente calidad.



Aguafuerte sin título, a cuatro colores, de Tapies

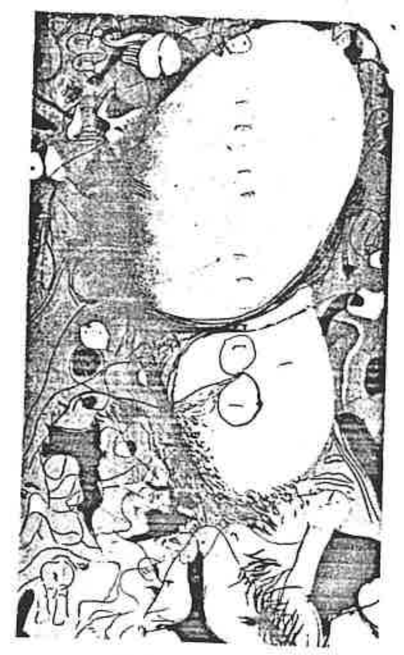
Joan Ponç: aguafuerte a color



Más que pintor, **Ponç** es un dibujante nato. De ahí que su obra grabada sea siempre de gran calidad y en la que no se sabe qué admirar más, si la desbordante riqueza de su paranoica imaginación o la delicadeza de sus aguafuertes y puntas secas. Estampa en blanco y negro o bien en color por el procedimiento «*a la poupèe*» y otras veces por planchas separadas, siempre dentro de una gama de delicada sutilidad.

Guinovart es *«l'enfant terrible»* del arte catalán actual y en sus grabados pretende representar el mismo papel. Planchas ejecutadas con una precisión clásica, luego las enriquece con pegados de cuerdas, cáscaras de huevo u otras diabluras. Pero, purismos aparte, por toda su obra se siente correr un aire de frescura muy de agradecer. **Muxart** ha elegido hasta ahora la litografía como vehículo de su obra estampada, en cuya ejecución directa se nota que se encuentra *«a gusto»*. Su dominio perfecto de la mancha y del color hace que sus estampaciones transpiren la calidad de la obra bien hecha.

De **Cuixart,** como dice Camón Aznar: *«no es posible sujetar su arte a un esquema»*. Así ocurre con su obra grabada o estampada. Lo que no se le puede negar es su afán de búsqueda y la calidad de algunas de sus series, entre la que destaca quizá la titulada «Homenaje a Gaudí». Ultimamente estampa en litografía, a cuyos valores técnicos aporta el calor de su gran arte gestual, con un sentido trasfondo lírico.



Guinovart: «Composición», técnicas diversas





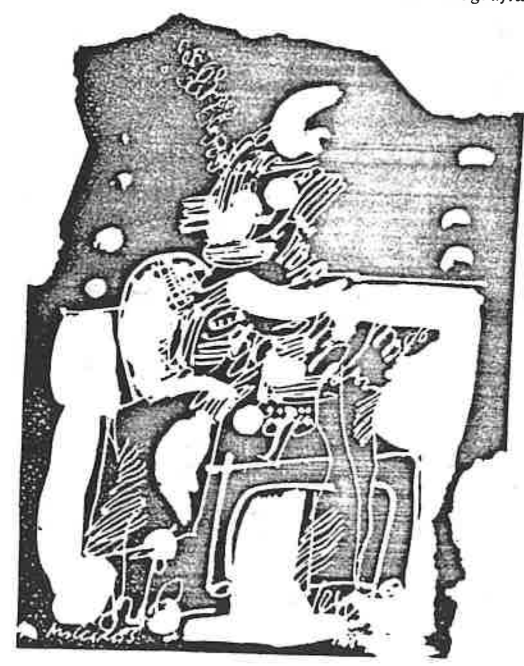
Cuixart: «Serie de retratos de Arcain», aguafuerte y aguatintas

Luego del aldabonazo que supone la aparición de «Dau al Set», en España toma cuerpo el arte no imitativo. Varias Salas de Exposiciones llevan a cabo muestras de arte no figurativo, entre las que caben destacar, en Madrid, la de Juana Mordó y luego de la Iolas. En Barcelona la Sala Gaspar, apoyada en la obra de Picasso, lleva a cabo una importante labor de apertura hacia nuevas tendencias y artistas. Por fin, el arte claramente abstracto toma cuerpo *«oficial»* bajo el impulso del profesor Fernández del Amo, quien dicta en 1953 un importante curso de conferencias en la Universidad de Santander.

Hacia los años 50, en las Exposiciones Nacionales, se comienzan a ver obras de las tendencias más avanzadas, concretamente los primeros abstractos, al lado de la pintura académica al uso, con gran indignación del «arte oficial» quien, en sus últimos coletazos, se rasgaba las vestiduras, ante la ingerencia de elementos tan perturbadores, en lo que hasta entonces fue su coto privado. Hace unos años, una desgraciada Orden Ministerial, hizo desaparecer las Exposiciones Nacionales y esperemos que un mejor criterio haga resucitar de nuevo aquellas siempre importantes Exposiciones que, con su carácter bienal, eran y deben ser de nuevo una muestra rica en variedad de todo el arte actual español.

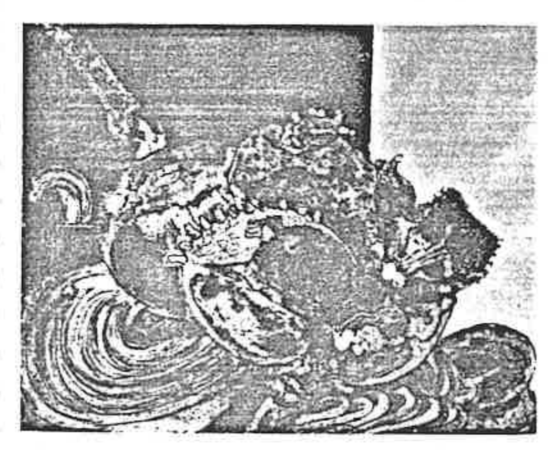
En 1956 cristaliza en Madrid un grupo de gran vitalidad, **«El Paso»,** cuyos componentes eran Millares, Saura, Canogar, Rivera, Lucio Muñoz y el escultor Chirino. Como «Dau al Set» en Barcelona, el grupo madrileño lleva a cabo también una importante obra estampada, de gran interés para la historia del arte de nuestro país.

Millares: litografía





Aguafuerte y resinas de Millares, sin título



«Principio del Hess», de Lucio Muñoz

Millares, gran artista fatalmente desaparecido, ha dejado una no muy numerosa, pero interesante obra estampada. En 1960 realiza su primera litografía para una carpeta titulada «El Paso», con obras de los demás artistas del grupo y numerada del 1 al 50. En 1965 estampa en serigrafía, con ejecución de Abel Martín, una carpeta titulada «Mutilados de Paz» y que dedica a su padre. Editada por Gerardo Rueda, es una serie limitada de 4 serigrafías de gran calidad. En 1967, en el taller madrileño de Dimitri, aprende los secretos del grabado, realizando unas puntas secas de extraordinaria sensibilidad. Con Antonio Lorenzo se inicia en el aguafuerte e instala un taller propio para efectuar sus estampaciones. Juana Mordó edita en 1970 la carpeta titulada «Torquemada», con 6 serigrafías, y Gustavo Gili estampa la serie titulada «Antropofauna». En 1971 el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca edita una carpeta bajo el título «Descubrimiento de Millares 1971», con tiraje limitado a 65 ejemplares de 12 serigrafías. Cuando en 1972 falleció, trabajaba en 4 aguafuertes para un texto de Camilo José Cela. Sus estampaciones tienen la misma profundidad y serio empaque de su obra pictórica.

Saura, aragonés al igual que Goya, da a sus litografías un carácter severo, esperpéntico, rabiosamente expresionista y de parvo color. Sólo con sugerencias, como debe de ser, su obra es un alegato inconformista e irreverente ante los valores fatuos. Cruel a veces, pero de una sana reciedumbre sin concesiones acomodaticias, su última serie sobre textos de Quevedo quedará como obra antológica del bien hacer y del bien decir. Tanto **Feito** como **Rivera** y **Lucio Muñoz**, han realizado obra estampada muy interesante y llena de nuevas posibilidades.

A estos grupos es de justicia señalar los nombres y obras de una serie de artistas independientes importantes que, por estos años, realizan una obra grabada de gran calidad.

Francisco Mateos, uno de los mejores expresionistas españoles, graba a punta seca varias planchas sobre su tema preferido, las máscaras. **Carmen Arozena**, extraordinaria grabadora desaparecida cuando se podía todavía esperar una gran obra que su muerte dejó incompleta. Conocedora de exclusivas técnicas y depurado oficio, sus estampaciones tienen la intranquilidad de la obra que llega a la puerta de lo genial. El misterioso **Antonio Quirós**, la deliciosa y fuerte **Menchu Gal** y el siempre interesante **Mampaso**, han sabido unir su hacer pictórico con una no muy numerosa, pero sí excelente obra estampada.

Aguafuerte y resina de Saura



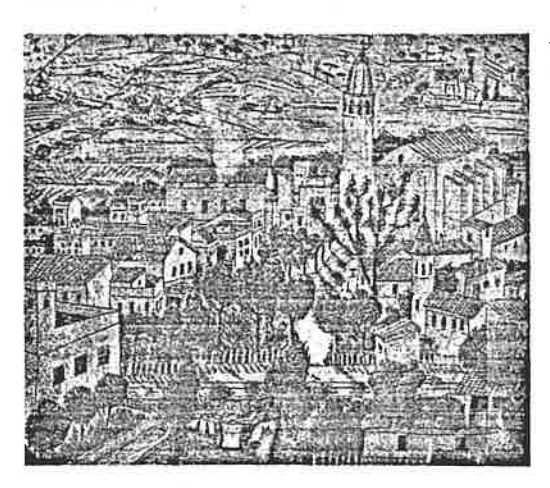
Saura: aguafuerte y resina sin título



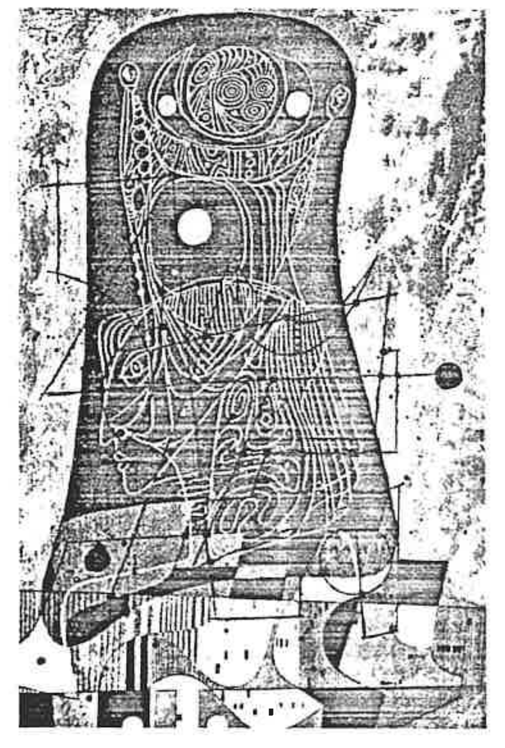
Saura: «Retrato imaginario», serigrafía a color



Will Faber, pintor alemán de nacimiento, pero afincado en España desde 1930, es considerado desde entonces como un artista español. Ha realizado una importante obra grabada, varias veces premiada, desde sus primeras xilografías ejecutadas todavía en Alemania, hasta sus últimas litografías que son un verdadero alarde de maestría y sensibilidad. Inquieto siempre, actualmente estudia el uso del linóleo trabajado y estampado con técnica de calcografía, con la que ha conseguido muy interesantes resultados.

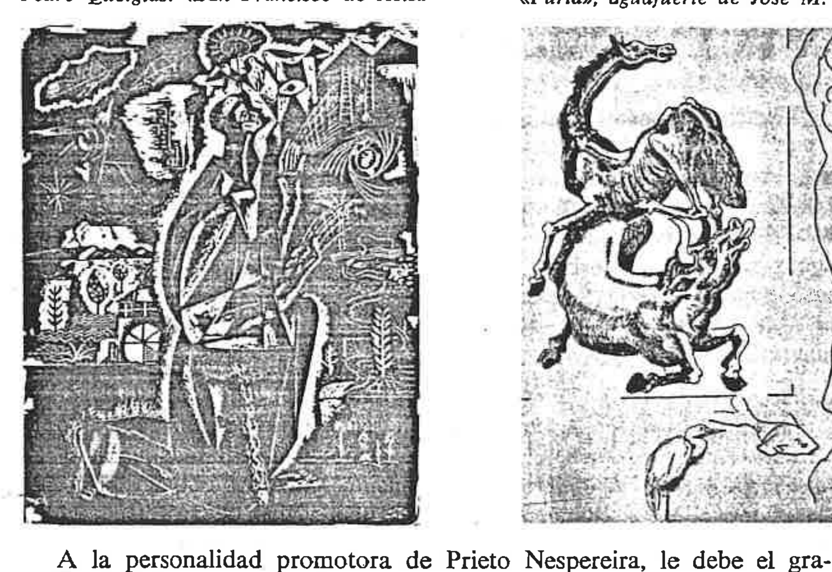


«Paisaje», aguafuerte de Carmen Serra



«Composición II», de Will Faber, litografía a color

Pedro Quetglas: «San Francisco de Asís»



«Furia», aguafuerte de José M.ª Miró



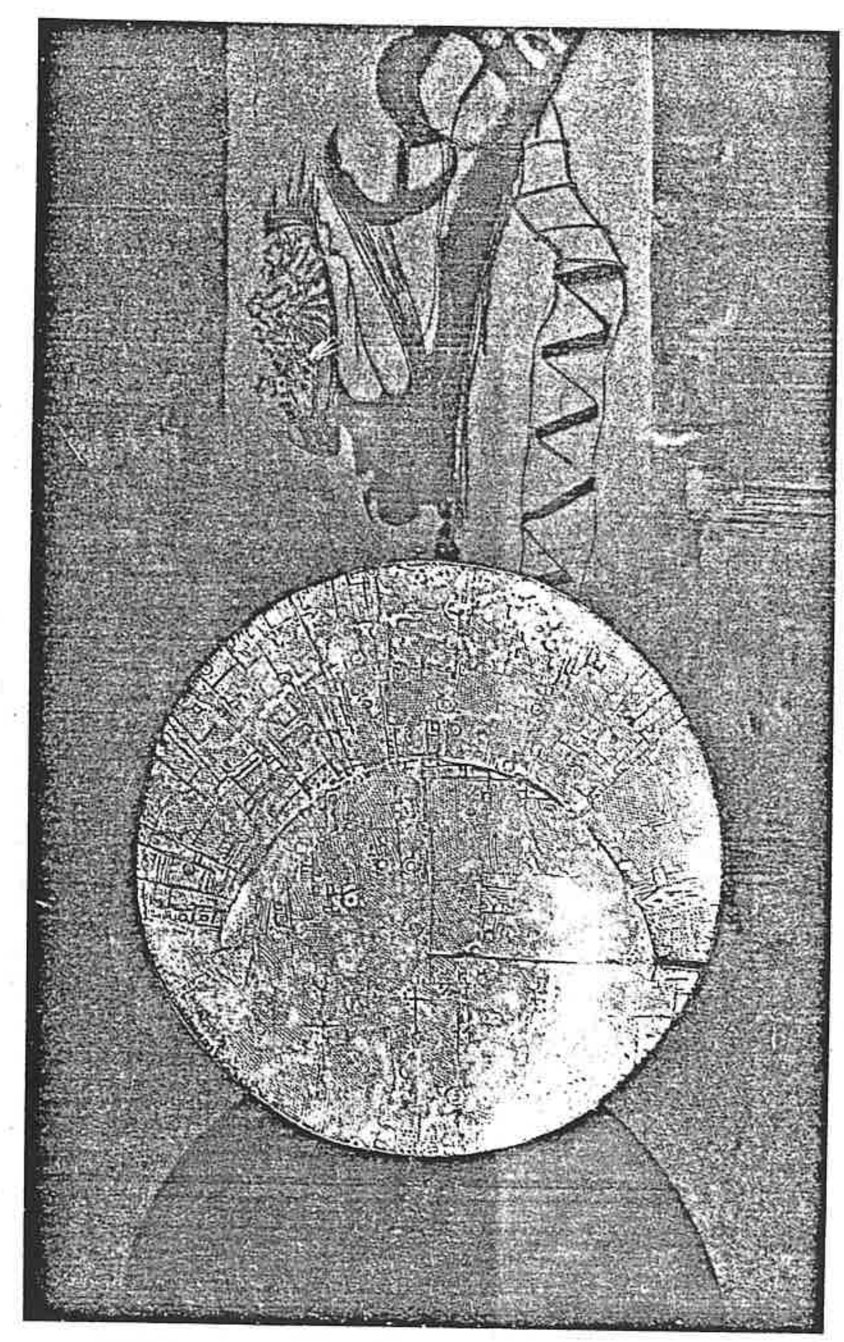
«Naturaleza muerta», de Hurtuna



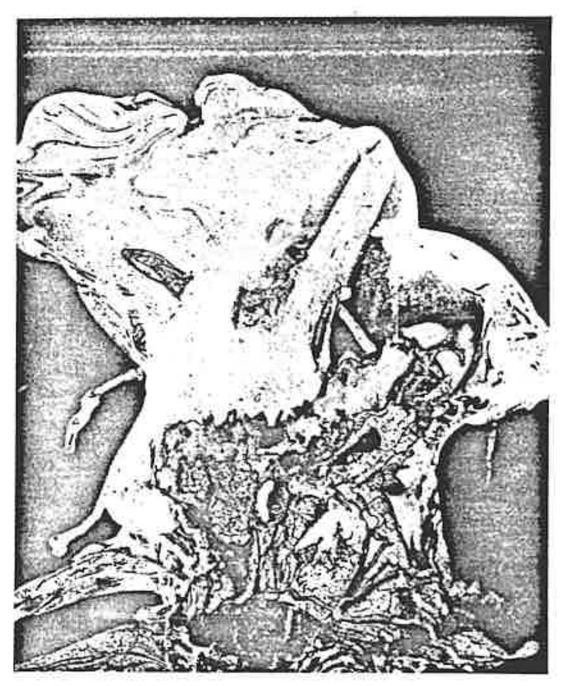
A la personalidad promotora de Prieto Nespereira, le debe el grabado español una gran parte de su actual importancia. En 1952 organiza, bajo el patrocinio de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, una exposición itinerante titulada: «Goya y el grabado español de los siglos XVIII, XIX y XX», en la que se agrupaban las cuatro series de aguafuertes de genio aragonés, los maestros de los siglos XVIII y XIX y las obras de más de 80 grabadores contemporáneos. Prieto Nespereira presenta tan completa exposición por toda Iberoamérica y, dado el éxito obtenido, es solicitada por Nueva Orleáns y Nueva York, de donde pasa al Medio Oriente y Japón. Entre los grabadores seleccionados destacan los nombres de **Fernando Briones, Luis Alegre, Carmen Serra, Benet Espuny, Blanco del Pueyo, Esteve Botey, Quetglas, Prieto Nespereira, Vila Arrufat, José M.ª Miró, Sócrates Quintana, Justo Villaseñor** y **Hurtuna.**



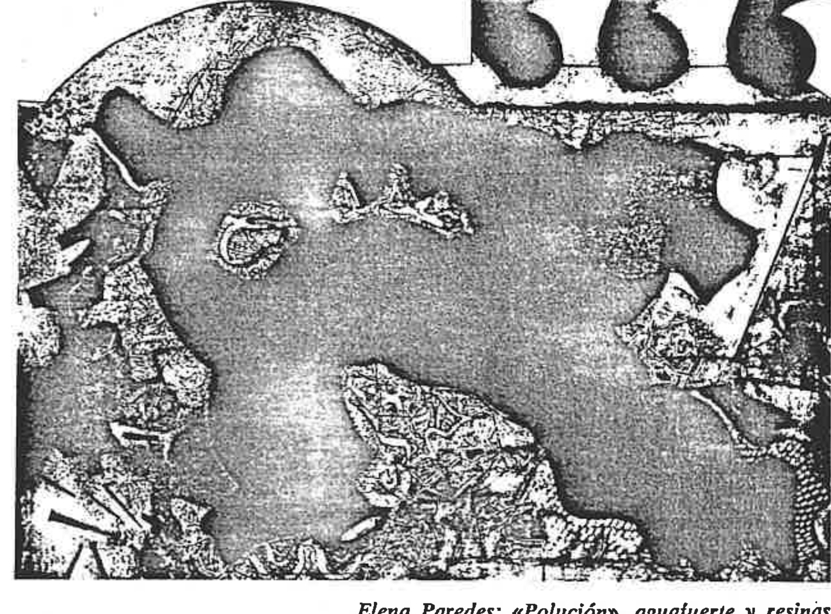
Carles Madirolas: «La encajera», litografía a siete colores



Isabel Pons: «Huellas sobre la luna», aguafuerte y técnicas mixtas

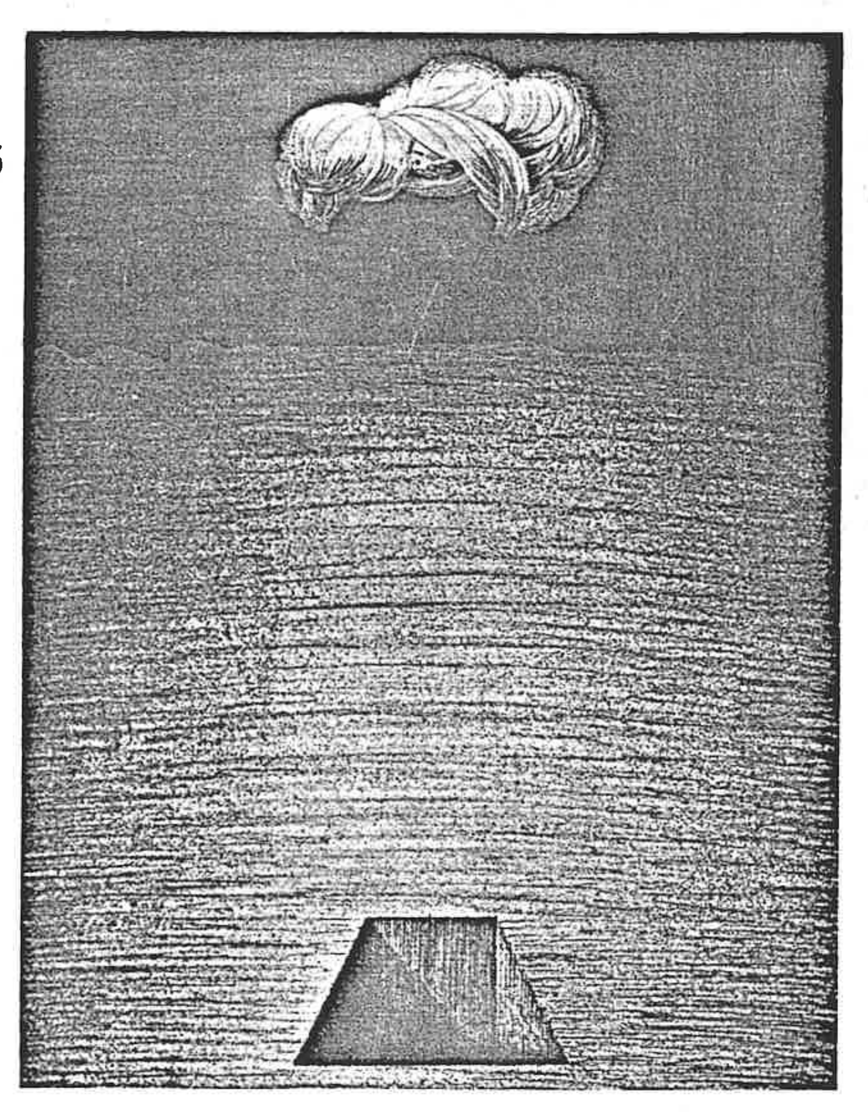


Augusto Puig: «Cosmobiogonías», aguafuerte



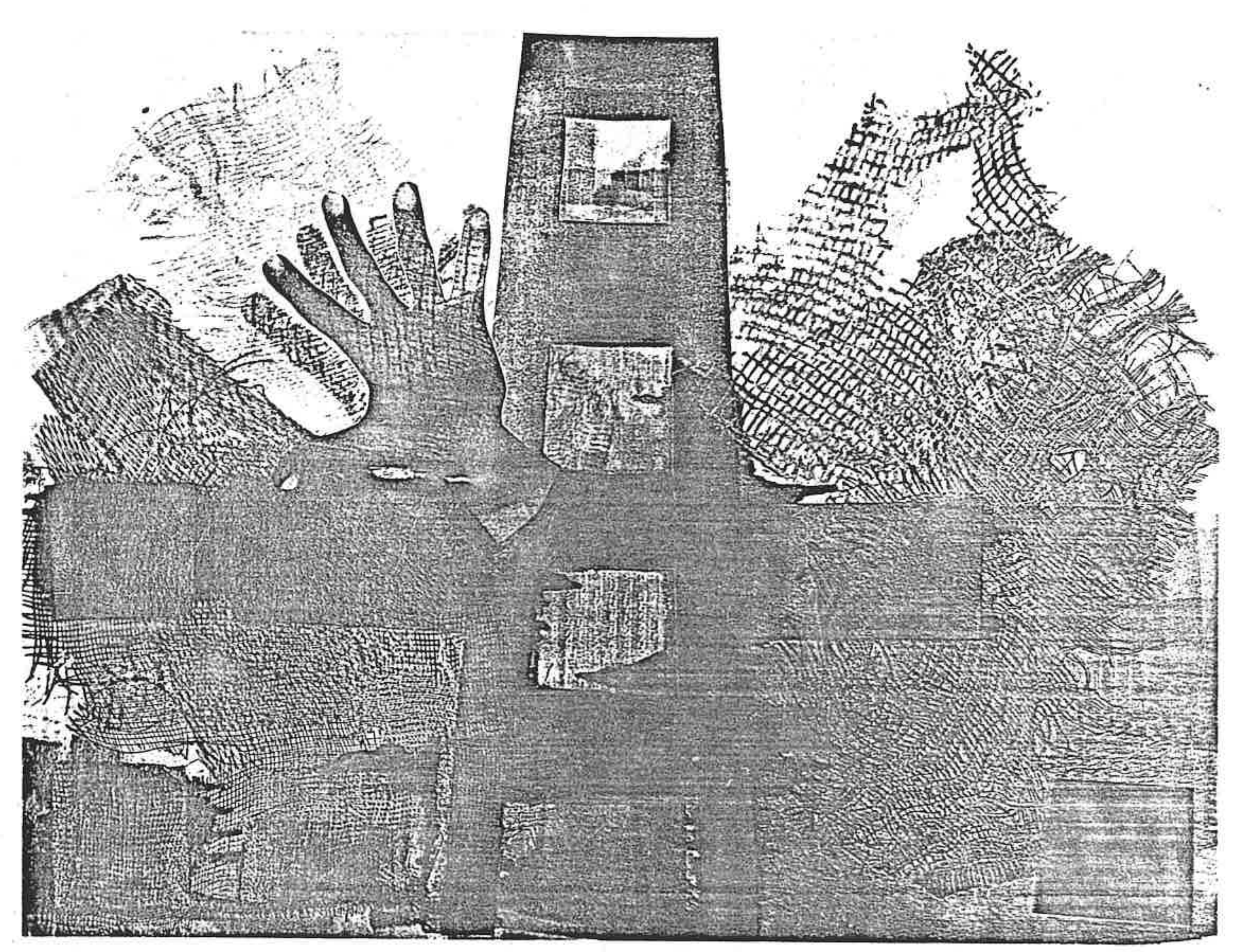
Elena Paredes: «Polución», aguafuerte y resinas

Subirachs: «Ozias, homenatge a Rembrandt», litografía a seis planchas (1975)

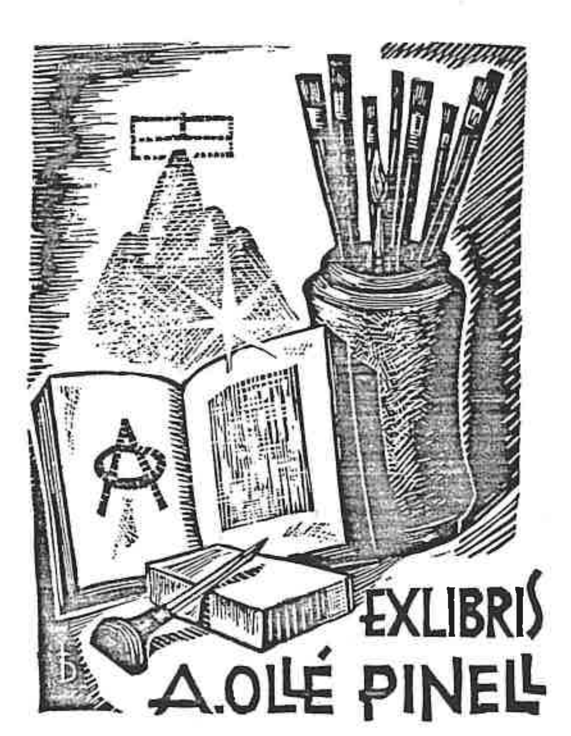


Alfonso Costa: «Caballero», aguafuerte





Asunción Raventós: «Auschwitz», aguafuerte y texturas



«Ex-libris», de Ollé Pinell, xilografía



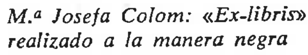
Antonio Gelabert: «Ex-libris», xilografía a contrafibra



«Ex-libris», de Elfi Osiander (Aguafuerte)



«Sirena», de Ricart, xilografía a contrafibra



M.ª Josefa Colom: «Ex-libris» realizado a la manera negra



Durante estas décadas últimas, distintas son las Asociaciones que cultivan el amor y la ejecución del grabado, entre las que son dignas de destacar «Rosa Vera», desinteresada empresa llevada a cabo por dos entusiastas del grabado: Imbert, coleccionista, y Jaume Plá, grabador. Ediciones «Rosa Vera» crea, en la Barcelona de los 50, un ambiente de interés por los artistas hacia el grabado, y por otra, la expansión y el prestigio de la obra grabada. Otra Asociación con importante historial es la «Asociación de Ex-libristas de Barcelona», cuyas exposiciones-concursos anuales han atraído a la sensibilidad del público y en cuyas carpetas se pueden encontrar las firmas de grabadores de gran talla como **Albert Reig, Rosa Blanca Gelabert, Colóm, Rubio, Antonio Gilabert, Ollé Pinell, José M.ª Escofet, Elfi Osiander** y **Saturo,** entre otros.

En 1968 el autor, becado por la Fundación March, lleva a cabo estudios de investigación en los talleres de grabado de Friedländer y «Atelier 17» de París. Fruto de estos contactos y en colaboración con las prestigiosas Salas de Arte «Sta. Catalina» del Ateneo de Madrid y «Ianua» de Barcelona, se exhiben una selección de grabados de miembros del «Atelier 17», cuya personalísima técnica de estampar (roll-up), causa un extraordinario impacto entre los grabadores españoles.

Entre los artistas pintores y escultores con obra grabada, caben destacar las litografías de **Pancho Cossío,** la rotundidad de las estampas de **Zabaleta** y las creaciones del recio escultor aragonés **Pablo Serrano.** **Gregorio Prieto** ha llevado numerosas veces la delicadeza de su dibujo a la piedra. **Alvaro Delgado** ha estampado el castellanismo de su dibujo sobre tela, utilizando la técnica de la serigrafía, nueva posibilidad que ha patrocinado el mecenazgo de «Tapicerías Gancedo» y cuyos resultados son realmente sorprendentes.

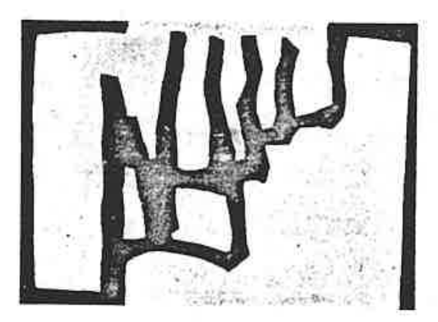
El mundo de **Isabel Pons** es un mundo aparte. Sus grabados son de los que, una vez vistos, no se olvidan jamás. Con sus valores texturales de gran técnica, agrietados con mordidos intensos, sus estampaciones siempre son servidas con un sentido innato del color que otorga una profundidad exquisita a sus obras.

Desde su creación, el Museo Abstracto Español de Cuenca y su sensible director Zóbel, han sido conscientes de la importancia de la obra grabada y cuenta en sus salas con una sección dedicada a la estampación. Ha editado diversas series de artistas actuales no figurativos, de alguna de las cuales ya se ha hecho referencia. Otras llevan las prestigiosas firmas de **Torner, Zóbel** y **Rueda,** entre otros.

Dos escultores actuales han elegido el grabado como vehículo de sus creaciones gráficas. **Chillida** trabaja planchas de gran formato con unas fuertes resinas a blanco y negro, con las que se hace jugar su trascendente geometría. **Lluís Maria Saumells,** con un dibujo de delicada estilización, ha creado unas series de aguafuertes, puntas secas y resinas de una perfecta grafía y certero uso del color.



«Retrato de Baroja», litografía de Alvaro Delgado



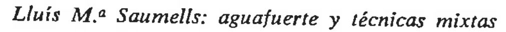
«Inguru», aguafuerte y resinas de Chillida



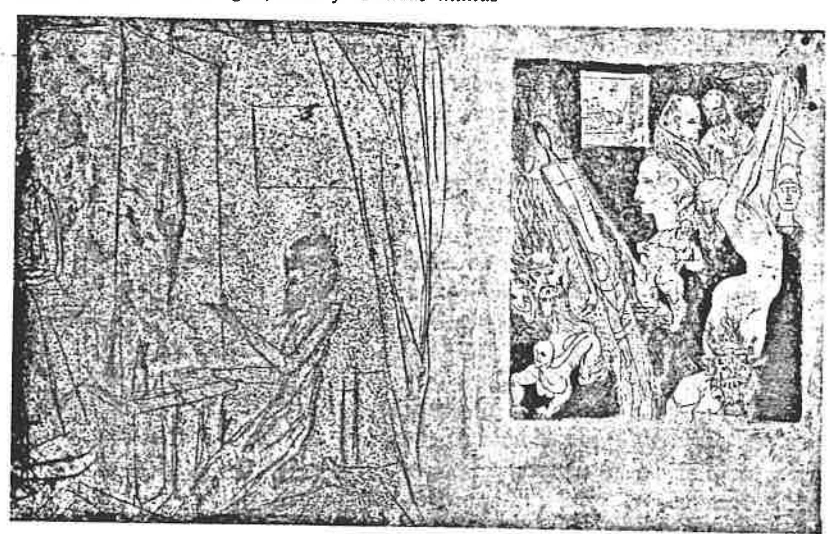
«Aundi II», aguafuerte y resina de Chillida



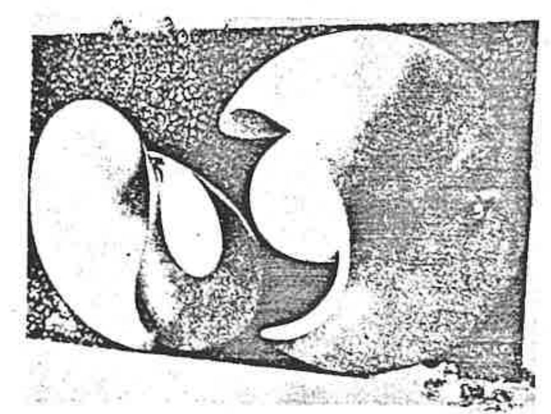
Isabel Pons: «Gafanhoto», aguafuerte y resinas

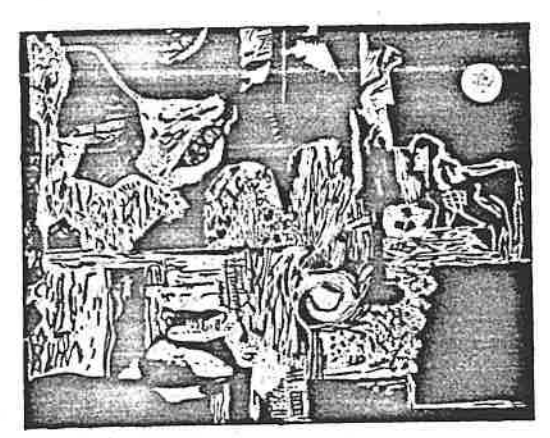


Lluís M.ª Saumells: aguafuerte y técnicas mixtas



«Volúmenes», litografía de Pablo Serrano





Grabado en técnicas mixtas, de Federico Torralba



Montserrat Gudiol: «Figura», aguafuerte y resina



Grabado en técnicas mixtas, de Rodríguez Cruells

«Labradores», aguafuerte y ruleta de Fernández Barrio





«Feria», litografía de Benjamín Palencia



«Desnudos», litografía de Pedro Mozos

Las litografías de **Pepe Caballero** son siempre reflejo de su buen hacer de pintor. Destaca entre su obra la serie de 14 litografías realizadas para «Oceana», de Pablo Neruda, y editadas por Juana Mordó en 1971. Entre otros pintores con obra estampada merecen ser reseñados los de **Redondela, Pedro Mozos, Mustieles** y las litografías de **Benjamín Palencia,** dibujadas con la fuerte grafía que le caracteriza.

Dado el auge que toma el grabado en España, por los años sesenta se crean una serie de importantes talleres de grabado y de estampación. En Madrid, en el taller del maestro grabador Dimitri Papagueorguiu, han sido muchos los artistas iniciados en las técnicas del grabado. Ediciones Chapultepec cuenta en Barcelona con un taller montado por sus iniciadores, los grabadores **J. J. Torralba** y **Miquel Vilà**. Torralba, gran investigador sobre posibilidades técnicas, ha realizado una serie de creaciones de gran formato, con una técnica personal en la que combina sabiamente el relieve del estampado en seco con manchas y grafismo gestual, los que consigue con resinas y al «*carborundum*». Los resultados son de gran belleza. Miquel Vilà graba con preferencia al aguafuerte y resinas unas visiones surreales llenas de sugerencias. Como «Ediciones Chapultepec», ambos grabadores han realizado creaciones de alta bibliofilia de gran calidad: «La luna nueva» y «Regalo del amante», de Rabindranath Tagore; «Poemas revividos del tiempo de Moguer», de Juan Ramón Jiménez, y «El Cerro del tío Pío», de Francisco Garfias.

El aragonés **Duce** es, sobre todo, un gran ilustrador y un perfecto grabador. La línea pura de sus aguafuertes para diversas ediciones atestiguan su buen hacer. La delicadeza de la pintura de **Montserrat Gudiol** y, ante todo, su impecable dibujo, se reflejan en unas planchas llenas de lirismo de la mejor ley. Cabe destacar entre los innovadores de la estampa actual a **Rodríguez Cruells,** ya que sus obras, aparte de una gran profundidad, siempre aportan una nueva e interesante manera de hacer. El también aragonés **Fernández Barrio** es una vida dedicada al grabado; sus planchas son una lección del bien hacer, con un dominio perfecto de las técnicas calcográficas y unas estampaciones de gran rigor y sobrio colorido.

Siempre han existido grandes grabadores españoles cuya obra ha sido realizada en su casi totalidad fuera de España. En el interesante ambiente del París de la postguerra pueden destacarse tres nombres de gran interés: Clavé, Pedro Flores y Grau Sala.

Clavé, pintor, de quien dice Campoy en su «Diccionario Crítico del Arte Contemporáneo»: «...*maestro de recóndita elegancia, intuitivo y sobrio, barroco e imaginativo, estilizador, muy tradicionalmente español y muy moderno*...». Con antecedentes de cartelista e ilustrador, Clavé se establece en París en 1933 y desde esta fecha comienza su fecunda labor de grabador. Con un dominio absoluto de las técnicas litográficas y un uso perfecto de las calcográficas, su obra es un alarde de calidad y de cantidad. Estampa diversas series entre las que destacan «Trovadores», «Homenaje al Greco», con obras que quedarán como una lección del bien hacer. En sus últimas creaciones cultiva la estampación mixta, con utilización de estampado en relieve de los más diversos objetos, enriquecidos con su colorido de muy personal y equilibrado.

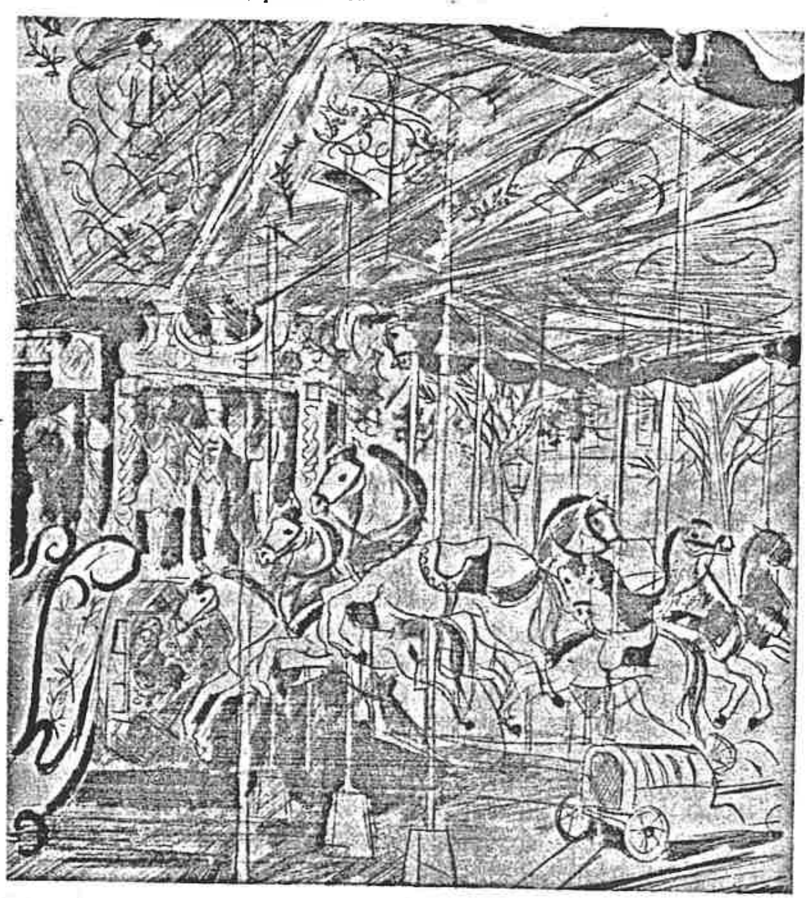
Pedro Flores, con una inmensa nostalgia española que refleja en toda su obra, es autor de extraordinarias estampaciones en color, uno de los mejores ilustradores del *Quijote;* pero donde quizá su obra alcance mayor profundidad es en la ilustración del «Romancero Gitano», de García Lorca. Su clave fue una equilibrada pasión.

Grau Sala, pintor barcelonés y una de las paletas más ricas de nuestra pintura actual, de cuya obra el ilustre crítico José M.ª Garrut hace



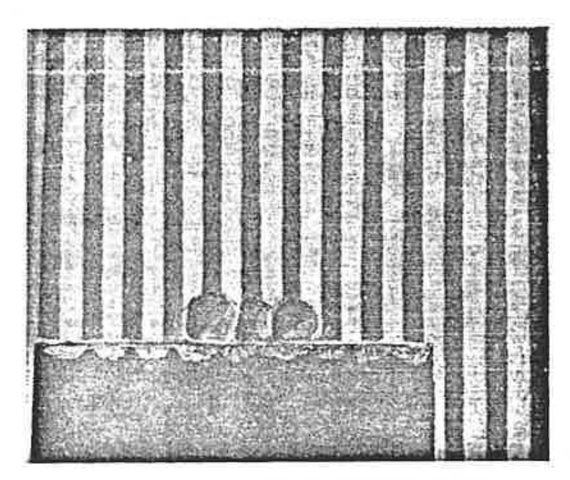
«Els trovadors», técnica mixta, de Clavé

Grau Sala. «Caballitos», punta seca

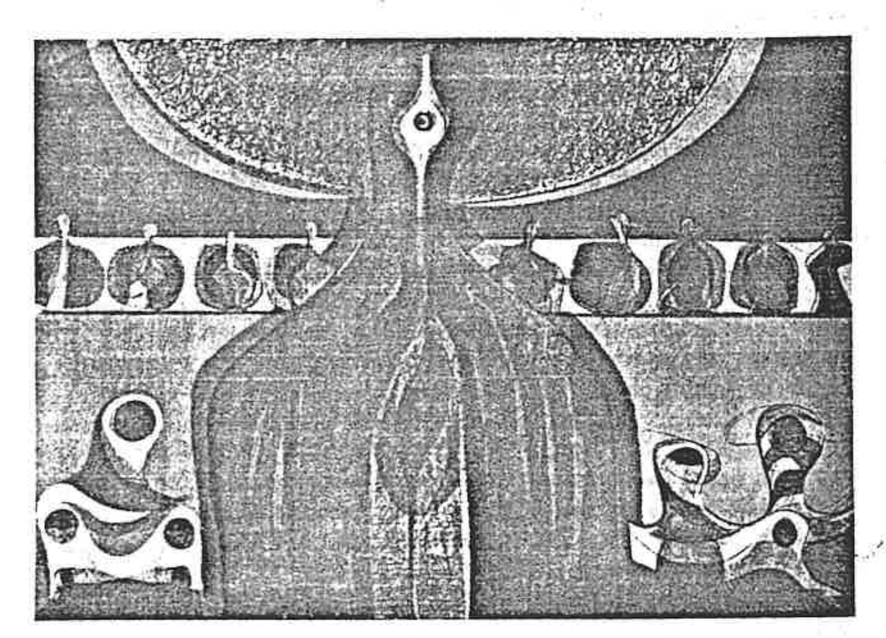


«N.º 731», litografía en color de Clavé





«Bodegón», resinas a color de Doroteo Aznáiz

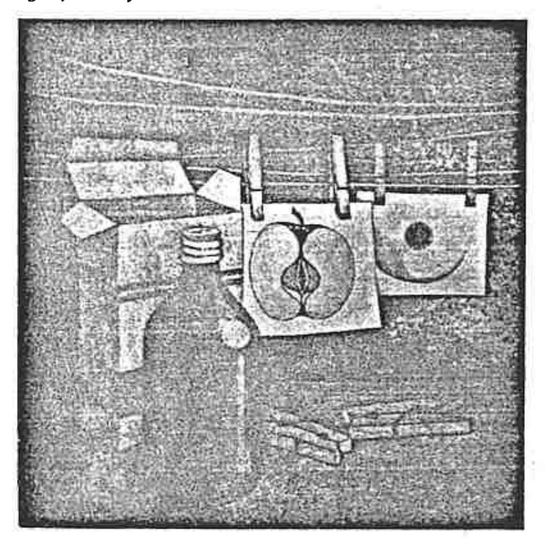


«Personaje anerve», litografía a color, de Bea

«La máquina rota», aguafuerte y resina a color, de Enrique Marín



Enrique Marín: «Manzana», aguafuerte y resinas a color



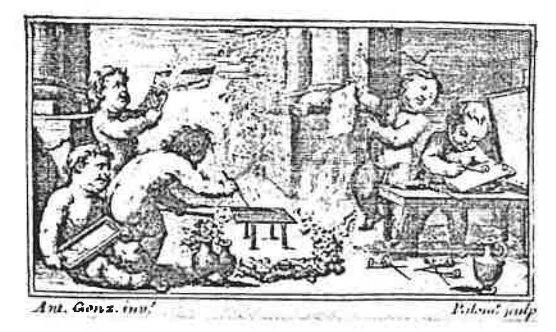
notar: «*...pintura francesa pero de carácter muy distinto, delicado y con un sintetismo difícil de clasificar*». Como grabador, su obra fue de un gran lirismo, de una delicada grafía. Ilustrador de infinidad de libros, entre los que caben destacar «Fleurs du mal», de Baudelaire, y «Tres diumenges», de Josep Carner, son siempre ejemplo de una gran sensibilidad y de una absoluta perfección.

Afincado también en París, el grabador **Arnáiz** es un infatigable buscador de nuevas posibilidades de estampación. Adelantándose al uso del «*carborundum*» como técnica, maneja la serigrafía con mano experta y sus obras, entre el «*op art*» y un «*surrealismo cotidiano*», muestran retazos del hombre de hoy y de sus afanes en perfectas estampaciones. **Alvar Suñol** domina la estampación litográfica con rara perfección. Dueño de un sugerente sentido del color, sus magistrales estampaciones a cuatro y más piedras ofrecen una rica paleta, con pulcra y correcta ejecución de tan dificilísimo procedimiento.

Enrique Marín es un grabador nato. París enriquece los escaparates de las galerías de grabado de la «*rive gauche*» con las obras de Marín, al lado de las estampaciones de grandes firmas. Las planchas de este artista, generalmente de pequeño formato, tienen tal fuerza de ejecución, tal calidad, que logran siempre hacerse destacar entre los demás. **Manuel Bea,** pintor que fija su residencia en Zurich, es un litógrafo con conocimiento exhaustivo de las posibilidades de la piedra y de su estampación. Sus obras con un sustrato no figurativo, llenas de mágicos efectos, continúan los caminos de Klee y Kandinsky. En 1970 realiza una serie de litografías para la Graphische Edition en Hans Hoepper de Hamburgo. En 1971 estampa una nueva serie de grabados y de litografías para las siempre cuidadas ediciones de la Sala René Metrás de Barcelona.

Calcografía Nacional

La Calcografía Nacional ha llevado a cabo, a través de muchos años, una de las labores más calladas y efectivas en favor del grabado y de la estampa artística. Dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y creada en 1790 por el gran protector de las Artes que fue Carlos III, se anticipa a la creación de la del Louvre y es posterior a la de Roma, siendo las tres únicas calcografías que hasta hoy existen en el mundo. En la Calcografía Nacional Española se conserva la casi totalidad de la obra grabada de Goya (221 planchas), el legado de Fortuny y de Solana. En su catálogo, editado en 1968, están presentes muchos de los nombres señeros del grabado español. Coincidente con el auge del grabado en nuestra patria, la Calcografía lleva a cabo una reorganización de sus talleres y dependencias, una exhaustiva ordenación de archivo y una infatigable labor de estampación de las planchas confiadas a su guarda. La calidad de esta labor, sus precios ponderados, así como unos servicios impecables de asesoramiento, han encontrado eco en el gran público, que encuentra en ella lo que se ha dado en llamar, con razón de causa, «*la casa solariega del grabado español*». En la actualidad se alberga en las dependencias de la Biblioteca Nacional, en espera de su traslado al palacio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

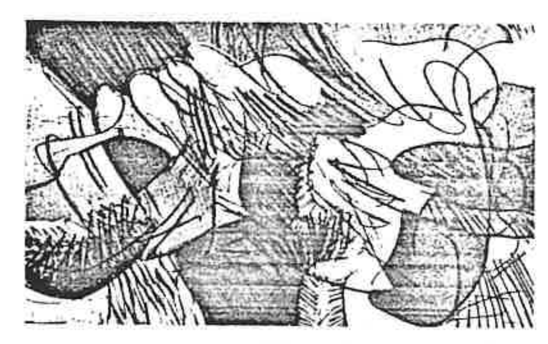


Grabado simbólico incluido en el catálogo de la Calcografía Nacional

Escuelas Superiores de Bellas Artes

Cuatro son las Escuelas Superiores de Bellas Artes españolas: «San Fernando» en Madrid, «San Jorge» en Barcelona, «San Carlos» en Valencia y «Santa Isabel» en Sevilla, aparte de la de nueva creación en Bilbao. En todas ellas existe, desde casi su fundación, un taller de grabado calcográfico, en los que se han formado casi todos los nombres importantes del grabado actual español.

Durante el siglo XIX y mediados del XX, los talleres de grabado de las citadas Escuelas Superiores seguían en sus enseñanzas las corrientes académicas que han caracterizado en general hasta hoy a estos centros. Pero desde 1950 y dado que las enseñanzas de grabado no tenían valor académico y su asistencia a ellas era totalmente libre, se comienza a observar, en las obras realizadas por los alumnos, un hecho curioso y ciertamente revolucionario. Obligado el alumnado en las otras aulas a una visión y ejecución sujeta a rígidos cánones, es en la obra que realiza en los talleres de grabado donde el alumno deja en libertad su poder creador, su auténtica personalidad.



Litografía a color de Zarco

La unión fecunda de un oficio y de unas técnicas perfectamente aprendidas, junto con la libertad de ejecución y de creación, hace que en dichos talleres hayan cristalizado las personalidades mejor formadas, más acusadas y revolucionarias del grabado actual. **Antonio Zarco, Madirolas, Rodríguez Marcoida,** entre muchos otros, son artistas formados en las citadas Escuelas y que cuentan con una interesante obra grabada. Así como **Hernández Quero,** de gran disciplina académica al servicio de un concepto actual de gran calidad. El pintor y gran artista del tapíz **Grau Sala** cuenta también con una obra litográfica y al aguafuerte, de técnica avanzada y resultados muy sugerentes. Las delicadas calidades de **Todó,** su poder de estructura frente al paisaje y a la realidad cotidiana, las ha estampado en exquisitas litografías. El «*arcaizante*» **Brotat** ha grabado planchas y piedras con el ingenuo, intenso y sugestivo dibujo que le caracteriza. Los grabados de **María Calvet,** siempre líricos a través de melancólicas y delicadas medias tintas. El prodigioso **Cardona Torrandell,** rico en fantasía y a quien su dibujo extraordinario le está exigiendo cultivar más el grabado y la estampa.

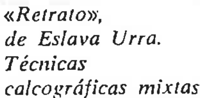


Hernández Quero: «Vista de Granada», aguafuerte y aguatinta

Todó: «Tibidabo», litografía a cuatro colores

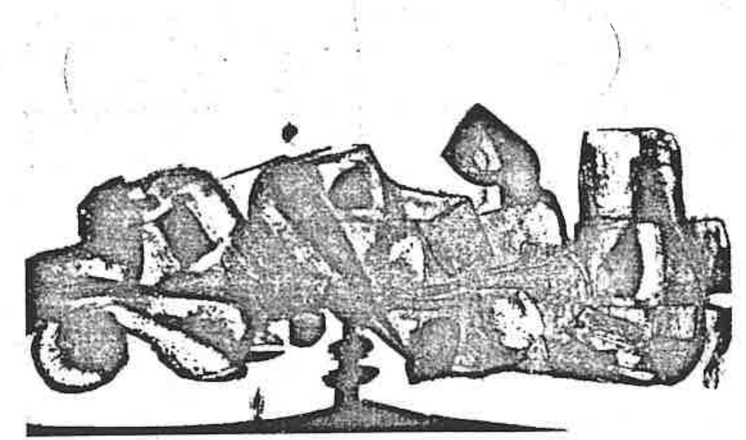


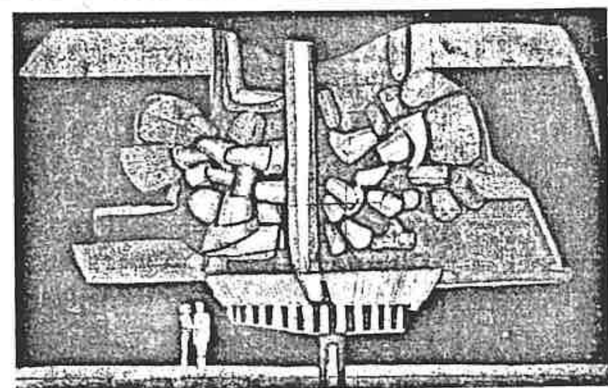




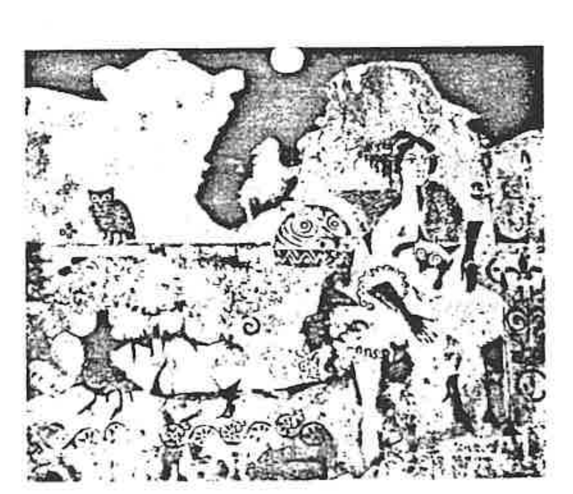
«Retrato», de Eslava Urra. Técnicas calcográficas mixtas

César Olmos: «Neoformas», resinas y estampado en seco





«Máquina psicológica». resina, de Antonio Alegre Cremades



Dimitri Papagueorguiu: aguafuerte con resinas y estructuras

Rafael Ubeda: de la serie «Carnaval», aguafuerte y resinas

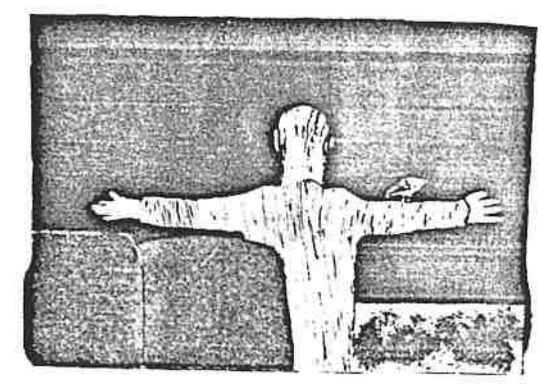


Antiguos alumnos de las Escuelas Superiores han sido también **César Olmos,** que en sus grabados y estampaciones aprovecha los amplios conocimientos que posee de las artes gráficas. Realiza sus creaciones con un proceso mixto de fotograbado y de estampación en relieve, de grandes efectos. Una grabadora de extraordinarias dotes es **Irene Iribarren,** cuyas planchas son siempre fruto de su extraordinaria sensibilidad y de una ejecución impecable, como destacan en su prodigiosa serie «Homenaje al Modernismo». **Dimitri Papagueorguiu,** dominador de toda la gran variedad de la técnica del grabado, tal como muestra en sus sentidas estampaciones, es un grabador dotado de un especial sentido didáctico y en su conocido taller madrileño han estudiado y estampado numerosos artistas de renombre.

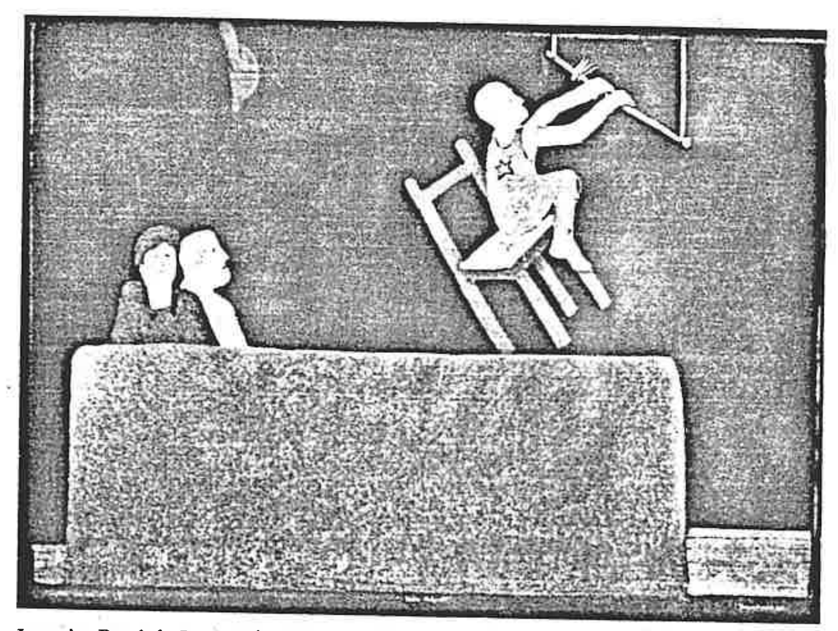
Arturo Martínez, Jesús Lasterra y **Gómez Marco** son nombres también a destacar. Como el de **Eslava Urra,** cuyas planchas grabadas de una forma tremendamente directa, guardan torturadas mordeduras del ácido que dan lugar a sentidas estampaciones con calidades de belleza trágica. **Alvaro Paricio** realiza en sus grabados un equilibrado uso del aguafuerte y de la resina, a los que arranca una rica gama de calidades. Las creaciones de **Argimón,** generalmente realizadas en litografía y serigrafía, son modelo de un uso sabio del difícil arte de la estampación en color.

Un burilista excepcional y grabador de planchas llenas de intenso carácter es **Antonio Alegre,** a cuyas estampaciones otorga el gran dramatismo del diálogo imposible del hombre frente a la máquina. **Rafael Ubeda,** sensible y profundo como su Galicia natal, crea en sus planchas un mundo sugerente y a la vez una magistral lección del bien hacer, cuya posterior estampación queda enriquecida por los valores sutiles que sabe imprimir al entintado.

Seleccionada para la Bienal de Sao Paulo de 1975, ha sido la obra del grabador **Ignacio Berriobeña.** De su obra dice el preciso crítico de arte Campoy: «Técnicamente es un prodigio y pocos como él saben y pueden convertir en obras, con la emoción de únicas, la serigrafía, el aguafuerte...; su mundo inquieta, advierte y posiblemente mejora aquello que tenemos más clausurado». Los grabados de Berriobeña son una auténtica lección magistral de una manera de hacer al servicio de un constante mensaje misterioso, lleno de profunda humanidad. Desde su cátedra de grabado de Sevilla, sigue emanando la constante lección de su saber y de su entender.

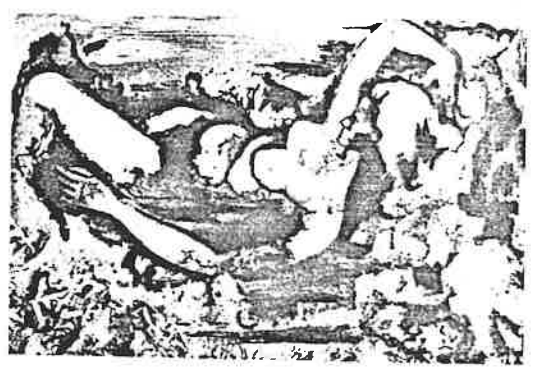


«El extraño espantapájaros», de Ignacio Berriobeña, en aguafuerte y resinas



Ignacio Berriobeña: «Más difícil todavía», aguafuerte y resinas

M.ª Josefa Colom: «Nu», en técnicas mixtas

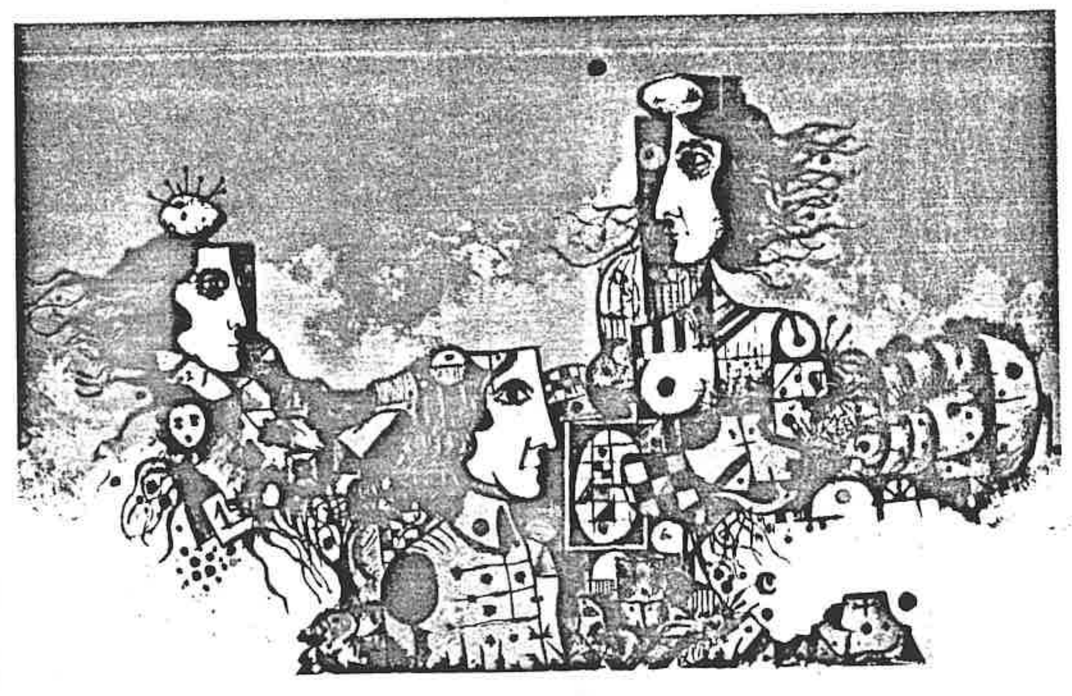


No solamente han sido los talleres de las Escuelas Superiores los que han llevado a cabo la enseñanza del grabado. La prestigiosa Escuela Nacional de Artes Gráficas ha realizado una ingente labor docente y de promoción. Grandes artistas han pasado por sus talleres y sería difícil destacar nombres. En Barcelona, el modélico Conservatorio de las Artes del Libro cuenta con uno de los talleres de grabado y de litografía más prestigiosos de nuestra patria. Los nombres de Ollé Pinell, Commelerán, M.ª Josefa Colom, Coscolla, Madirolas y Argimón avalan la altura de las enseñanzas impartidas a generaciones de grabadores españoles y extranjeros. Talleres ambos, con un fundamento del clásico «*bien hacer*», pero abiertos a toda innovación.

M.ª Josefa Colom une a sus grandes dotes para la enseñanza de las técnicas del grabado, su extraordinaria pasión por este difícil arte. Campoy dice de su obra: «La pintura de M.ª Josefa Colom se corresponde perfectamente con sus grabados, tanto en lo formal como en lo sicológico; sus aguafuertes tienen cualidades magníficas». Grabadora que conoce a la perfección toda técnica, es quizá en sus planchas realizadas «*a la manera negra*» donde M.ª Josefa refleja profundamente su rico mundo interior y su delicada fantasía. La calidad de sus negros aterciopelados son fruto exclusivo de sus estampaciones magistrales. En el formato reducido y delicioso del «Ex-libris», ha conseguido piezas que rayan a la verdadera perfección. Una artista, en fin, en quien se da el equilibrio perfecto de la técnica más depurada al servicio de una obra profunda.

«Nen i coloms», manera negra de M.ª Josefa Colom

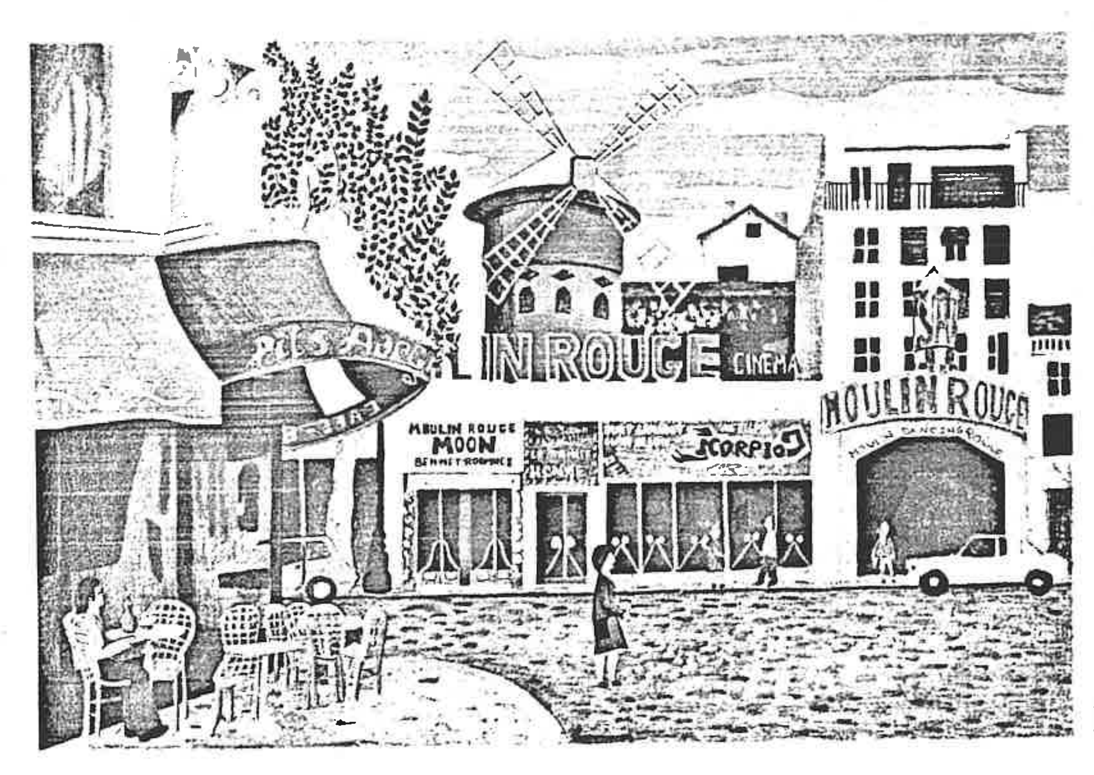




«Futuro imprevisible», litografía a ocho tintas de Eduardo Alcoy. (Gentileza de Ediciones de Arte Gan)

Las litografías estampadas por **Alcoy** siguen la trayectoria de su obra pictórica, plena de una especie de alquimia, cerca del Bosco y siempre sugerente. La caligrafía de su dibujo mágico juega un importante papel en el equilibrado final de sus obras.

En cambio, **Roger** soluciona su estampaciones con un estilo «naïf», pero muy estudiado, que le acerca al camino iniciado por Maurice Utrillo. Es de destacar la armonía cromática de sus composiciones, para cuya consecución llega a utilizar hasta siete y ocho planchas por estampación.

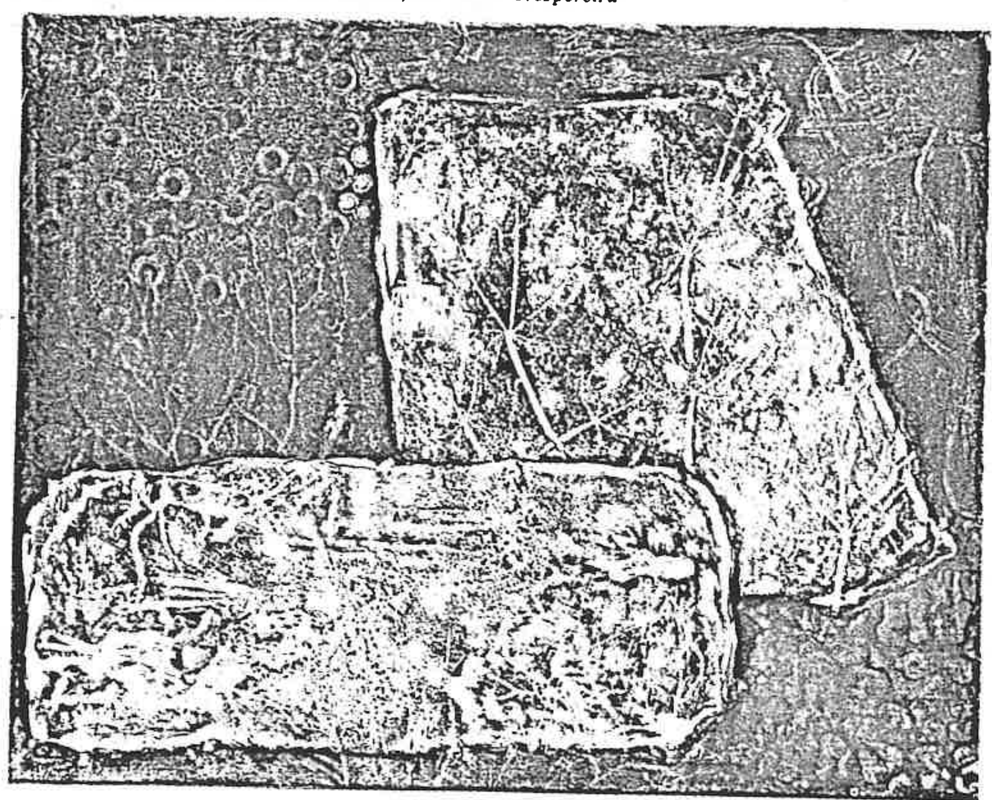


Roger: «Montmartre», litografía a siete tintas



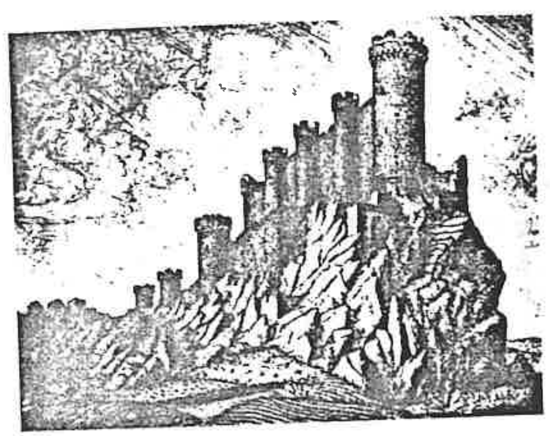
Prieto Nespereira: «Santiago», aguafuerte a tres tintas

«Texturas», grabado en técnicas mixtas, de Prieto Nespereira

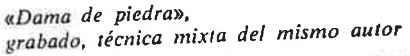


Julio Prieto Nespereira





«Castillo de Peñafiel», aguafuerte (65×50), de Prieto Nespereira



«Dama de piedra», grabado, técnica mixta del mismo autor



Julio Prieto Nespereira, nacido en 1896, ha marcado al último medio siglo del grabado español con dos de sus facetas: como artista grabador, cuya obra consigue ya en 1925 su primer galardón importante, y como protector y propagandista del grabado en España y el extranjero. En este capítulo dedicado al grabado español del siglo XX, era lógico dedicar un apartado fundamental a quien tanto y bien ha grabado y ha promocionado la obra de los demás artistas grabadores.

Como maestro grabador, Prieto Nespereira es un caso especial a quien define perfectamente Ramón Faraldo en el comentario siguiente: «Según d'Ors, el arte moderno sólo acepta aprendices o farsantes. Prieto significa otra disyuntiva: la del maestro-aprendiz, ilusionado con lo que hace y lo mucho que le queda por hacer». Sus comienzos están basados en la corriente del tiempo de su arribada a Madrid, sobre todo en paisajes de su entrañable Galicia y en creaciones con la árida meseta castellana como tema, realizadas con una pulcra y emotiva ejecución. Fiel siempre a sus ideas básicas, ya en estas primeras obras hace saber y certifica que en el arte de grabar existen realmente dos artes: la de grabar propiamente y la de estampar, ya que no hay buen grabado sin una sabia estampación. De ahí la fuerza especial de sus creaciones iniciales y que no abandonará en su dilatada ejecutoria.

A raíz de sus viajes a Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra en 1933, y posteriormente sus contactos con Hispanoamérica, su obra se ve enriquecida con nuevas técnicas y procedimientos. Sus bodegones están construidos con una tramazón cubista; su aguafuerte «El Guitarrista» se puede encajar en la mejor época de los «ismos» creadores de nuevos caminos. En sus primeras series de «Peces», Prieto hace entrar en juego la tradición serena con una nueva visión, haciendo bueno otro pensamiento d'orsiano: «Lo que no es tradición, es plagio». Años de actividad creadora que abocan en una cascada de hallazgos, en un juego de técnicas, propias del «maestro-aprendiz» sempiterno, como el Goya ochentón al descubrir las grandes posibilidades de la recién nacida litografía. Prueba de todo ello son la serie «Peces rotos», auténticas visiones surreales. O las técnicas mixtas, con las que consigue unos soberbios resultados de bajorrelieve y entintado, en sus obras: «Homenaje a Goya», «Texturas», «Conchas» y «Pez blanco», entre muchas otras.

En su labor docente, como maestro grabador, ha impartido cursos en la Universidad de Sao Paulo, en Montevideo, Marruecos y La Habana, aparte de la intensa labor llevada a cabo desde su cátedra de grabado en la Escuela Nacional de Artes Gráficas.



«Ría de Vivero», aguafuerte a cuatro tintas, de Prieto Nespereira

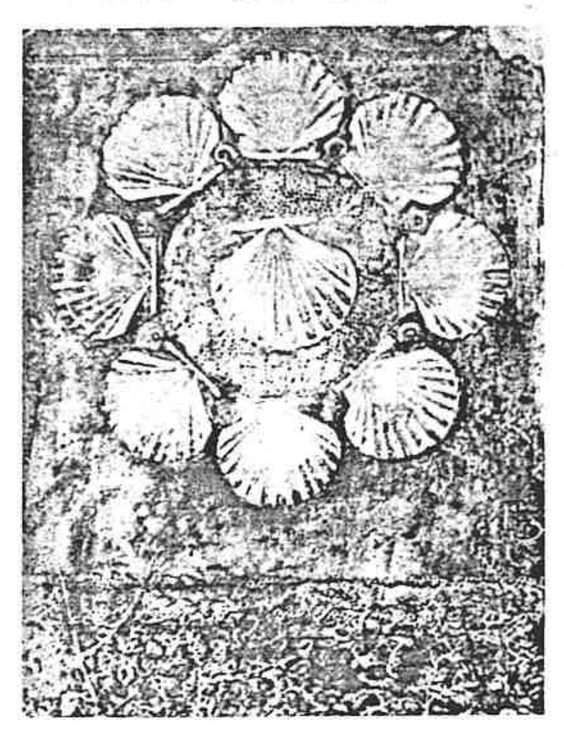
En grabado, Julio Prieto lo ha conseguido todo. Por ello, hablar de galardones, resulta inútil y reiterativo. Su mejor premio ha consistido en haber dado la magistral lección de ser siempre fiel a sí mismo y a la vez estar abierto a todo nuevo camino, y en la realización de la obra bien intuida y mejor acabada. Sus pinturas, sus bajorrelieves en bronce, llenos también de grandes posibilidades, los ha sacrificado Prieto Nespereira en holocausto del fuego que le consume y que es el arte de grabar.

Este fuego consumidor le ha hecho llevar una vida paralela, difícil, pues el artista es en general bondadosamente egoísta, embebido en su propia obra. Pero Prieto ha conjugado su arte con un afán de contagio a otros pintores y escultores hacia el grabado, entusiasmándolos hasta que realizaron una importante obra grabada en tiempos en que el arte de grabar en España arrastraba una vida mortecina. Entusiasmo que sabe inyectar a sus compañeros grabadores y para los que, en unión del Grupo que denomina «Los 24», fundado en 1928, crea la «Agrupación Española de Artistas Grabadores», de la que es Presidente desde 1932. Para acercar al público las obras de los miembros de la Agrupación, crea los «Salones de Grabado», el primero en 1933 y que el año pasado ha llegado a su XXII edición. Por estos Salones han desfilado los nombres señeros del grabado español, y en acertadas muestras paralelas, han dado también a conocer a las firmas más consagradas del grabado internacional. Fruto de todo ello ha sido llegar a crear una corriente de tradición y de coleccionismo del grabado en un país que, como el nuestro, carecía de todo estímulo e interés. En este sentido la creación más importante de Prieto Nespereira consiste en haber conseguido la creación del «Museo Nacional del Grabado y Sistemas de Estampación», aprobado por Decreto ministerial en 1967 y del cual es Director desde su fundación.

Todavía existe en Prieto una nueva vertiente en su labor de proyección del grabado hispano, y son las exposiciones por él organizadas y que han recorrido gran número de países. Comienza esta quijotesca andadura

«El guitarrista», aguafuerte del mismo autor

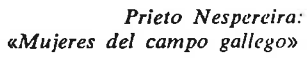




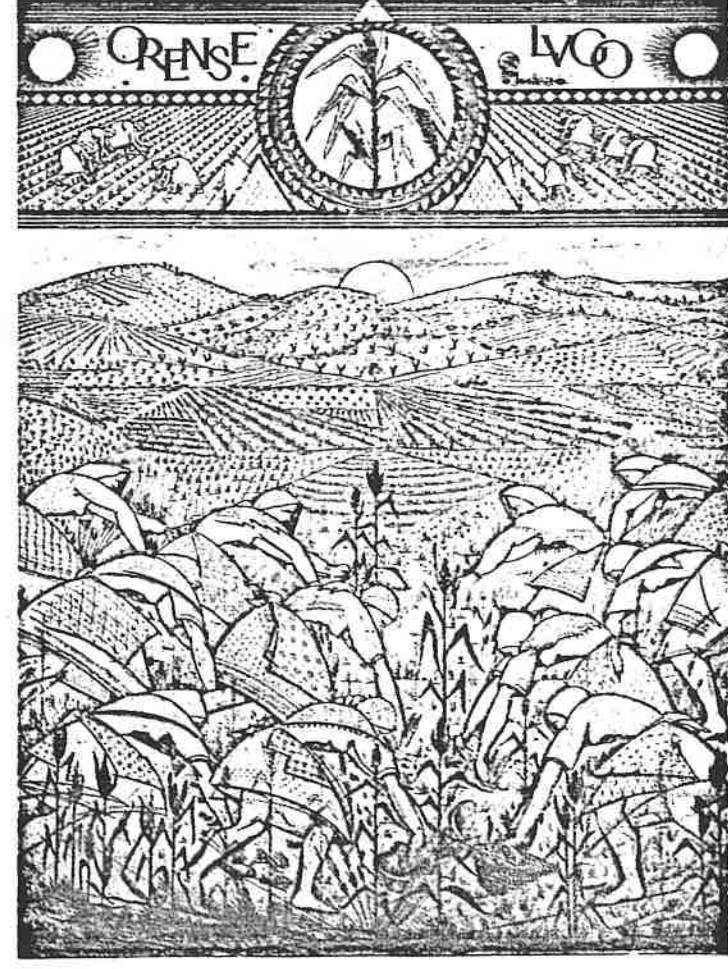
«Composición», técnica mixta, de Prieto Nespereira

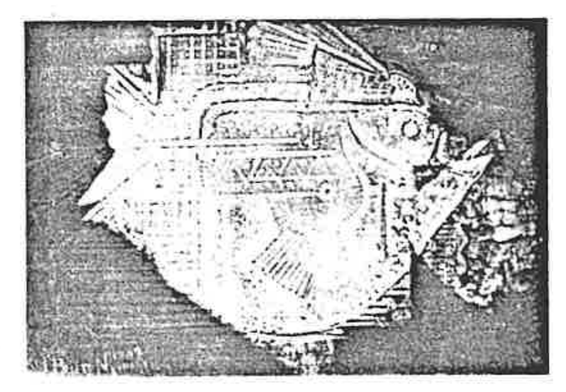
con una «Exposición de Grabado Español», con la que recorre Alemania, Francia, Austria, Checoeslovaquia, Hungría y Polonia, naciones que corresponden con sendas exposiciones de sus grabadores en el Museo de Arte Moderno de Madrid. En 1951, con la colaboración de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, organiza y es Comisario de la exposición «Goya y el Grabado Español», que es presentada con gran éxito en las grandes capitales de América del Sur, Centro y Norte, así como en Japón, Filipinas y Oriente Medio. Por otra parte, la labor de Prieto Nespereira en la organización y montaje de la «II Bienal Hispanoamericana de Arte», celebrada en 1954 en La Habana, es extraordinaria, siendo nombrado Delegado y Comisario General de la misma. Su última embajada artística la lleva a cabo en 1973-74, con una magna muestra de grabados, bajo el título: «Goya y Picasso en el Grabado Español, siglos del XVI al XX». Durante un año dicha muestra recorrió los más importantes museos del Japón (Saporo, Kioto, Kobe e Hiroshima, entre otros) y de cuyo éxito habla el formidable catálogo editado varias veces y que, en realidad, es una de las más completas antologías del grabado español de todos los tiempos.

Julio Prieto Nespereira, con su proverbial despego a todo sueldo o gratificación, ha trabajado en erial y sin casi ayuda, para hoy recoger, a sus ochenta gloriosos años, el mejor fruto que pudo desear: dar al grabado español el empuje y altura de los que nunca gozó y de haber dado a conocer su valía internacionalmente. Y la realidad de su numerosa obra, que le hace entrar por méritos propios en esa gloriosa minoría de los grandes artistas.

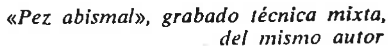


Prieto Nespereira: «Mujeres del campo gallego»

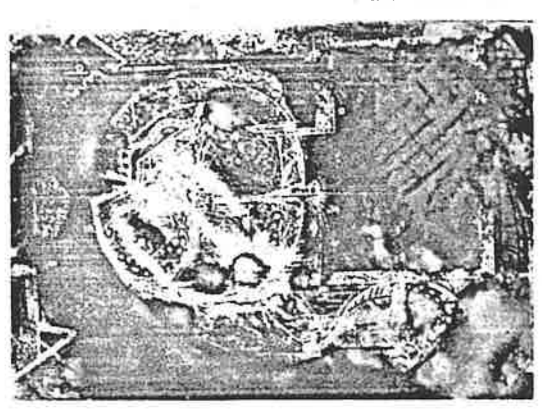




«Peces rotos», técnica compuesta, del mismo autor



«Pez abismal», grabado técnica mixta, del mismo autor





Alvar: «Figura con paloma», litografía a cinco colores



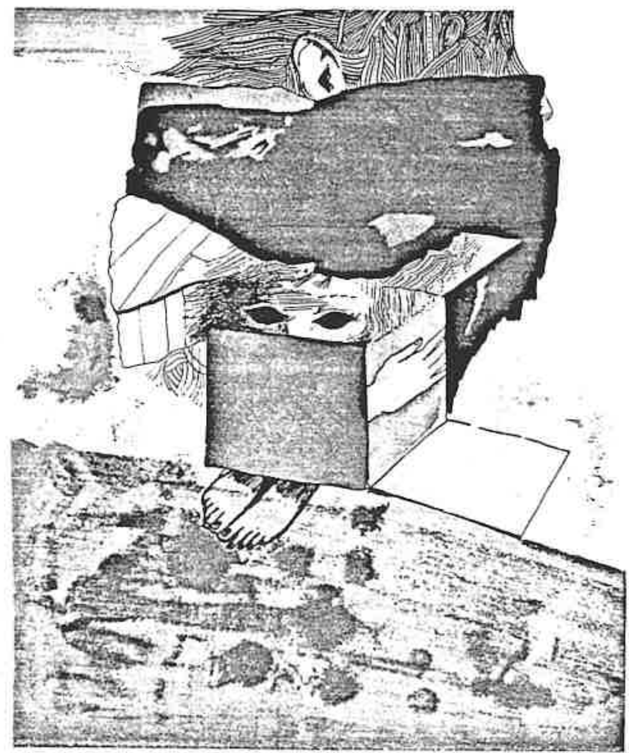
Jaume Muxart: «Buho», litografía a color

Cuatro muestras de la litografía actual, debidas a cuatro artistas actuales, con un estilo muy acusado cada uno de ellos. Rosser Agell, con su exquisitez habitual, el buen hacer de Alvar y el rotundo expresionismo de Muxart. El bodegón de **Sanz Soto,** como todas sus litografías, está resuelto de una manera directa, con un grafismo perfectamente entonado con el color, dando un resultado final de gran frescura y calidad.

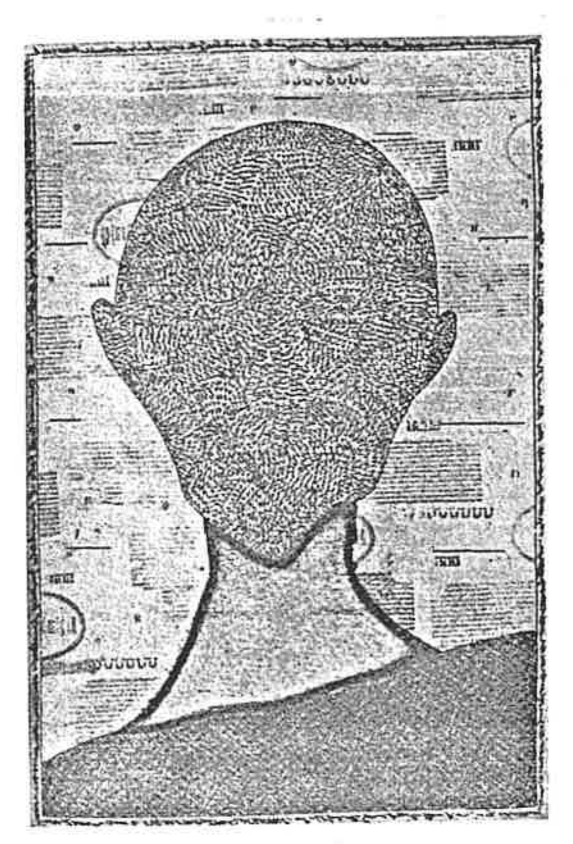
(Ilustraciones cedidas por «Ediciones de Arte Nartex»)

Sans Soto: «Bodegón», litografía a cuatro colores

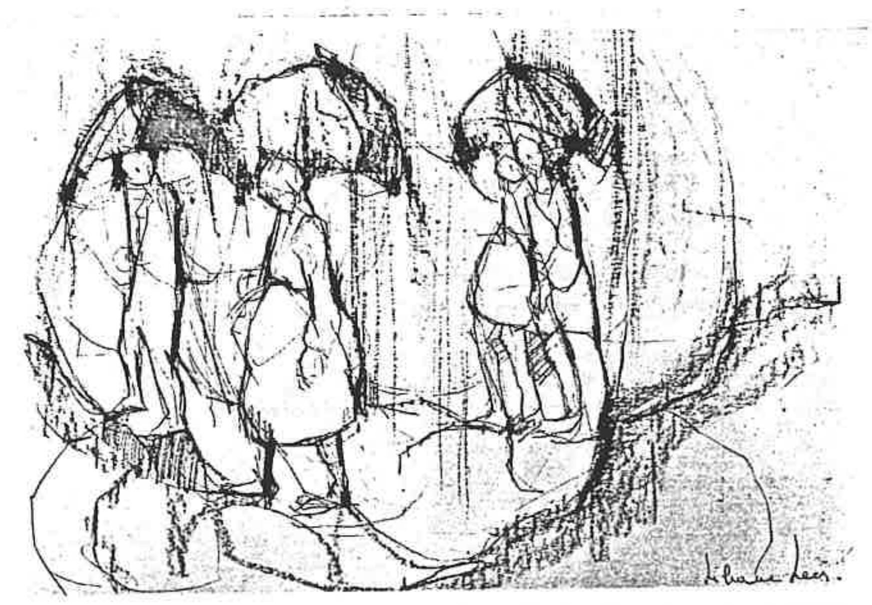




Rosser Agell: «La caja mágica», litografía a cinco colores



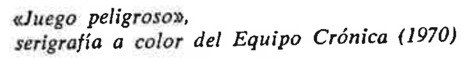
Argimón: «Rostro», técnicas mixtas



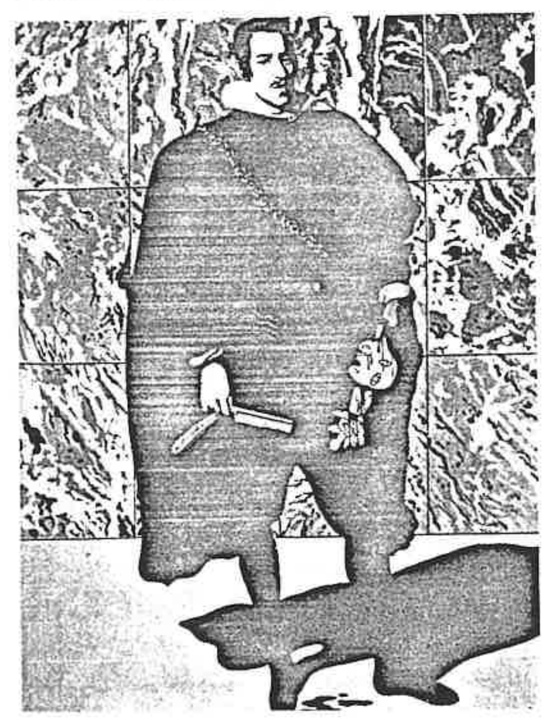
Liliane Lees-Ranceze: «Día de lluvia», litografía a barra y tinta

El dibujo de **Liliane Lees-Ranceze** es idóneo para una obra estampada de gran calidad, tanto por su línea precisa como por la carga emotiva que contiene. Un grabador nato resulta ser el aragonés **Lahoz Valle,** de acusado expresionismo, con el que refleja fielmente la reciedumbre de su raza.

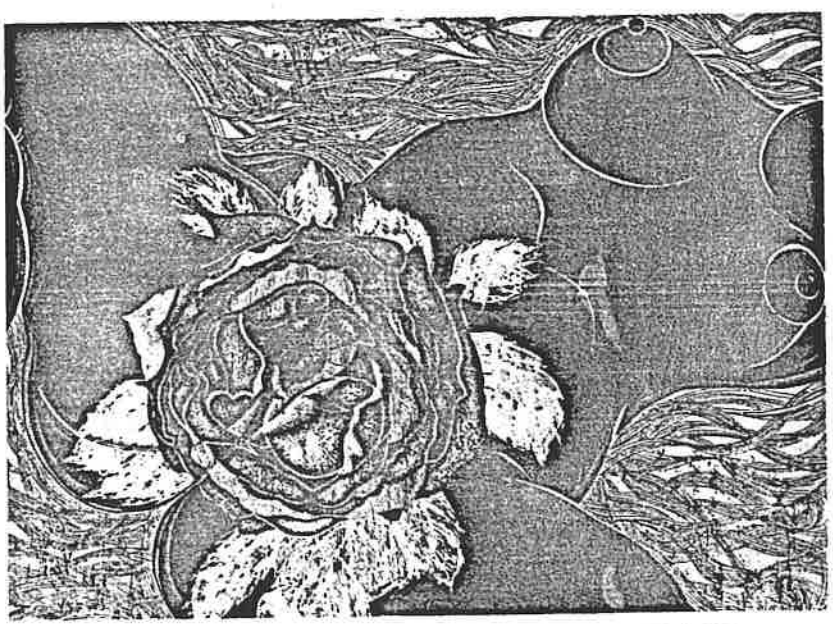
Equipo Crónica es fiel producto de la época actual en nuestro país. En sus serigrafías juega a conjuntar variadas realidades hasta conseguir un mensaje directo y lleno de intenciones. El pintor **Narotzky** es autor de variada obra estampada y grabada, en la que se aprecia el empaque de la obra grande, servida con la alegría de un perfecto cromatismo. Las serigrafías de Argimón siguen la línea del rico cromatismo de su obra pictórica.



«Juego peligroso», serigrafía a color del Equipo Crónica (1970)



«Black Venus», aguafuerte en negro, de Narotzky (1976)



Otro de los talleres para la enseñanza del grabado y que goza de gran prestigio desde su todavía cercana fundación, es el de la Escuela Taller de Artes y Oficios Artísticos de la Diputación de Tarragona. Cuenta, en el recientemente inaugurado edificio, con unas instalaciones modélicas en su género, con secciones de xilografía, calcografía y litografía. Bajo la dirección de los grabadores Ferrán y Secall, el alumnado formado se ha destacado en cuantas exposiciones y certámenes ha concurrido, habiendo sido becados varios de ellos por diversas Instituciones. Caben destacar los nombres de **Josefa Filella, Miró Turmo, Bertomeu, Pérez Vázquez** y **M.ª Dolores Escardó.**



Pérez Vázquez: «Maternidad», aguafuerte y resinas

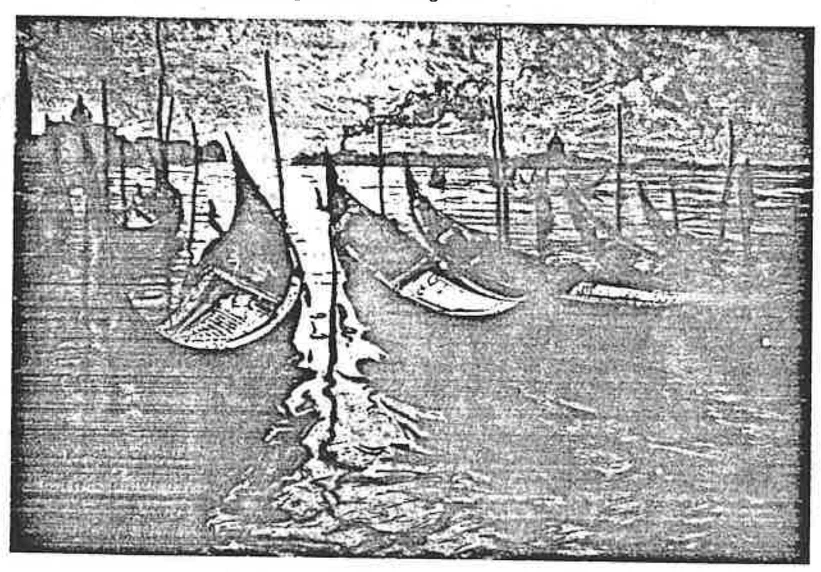
«Composición III», aguafuerte y aguatinta de Josefa Filella



Francisco Bertomeu: «Arbol mágico», aguafuerte y resinas

El tortosino **Benet Espuny,** pintor y de cuyo dibujo dice el Marqués de Lozoya: «...su lápiz ha adquirido la mágica facultad de expresarlo todo con unos rasgos certeros», graba unas planchas magistrales apoyadas en su sabio dibujo y en un alarde de las distintas técnicas, entre las que caben destacar sus aguafuertes y el difícil procedimiento denominado «a la goma». Infatigable viajero, ha dejado su obra por todas las importantes colecciones de Europa y de América.

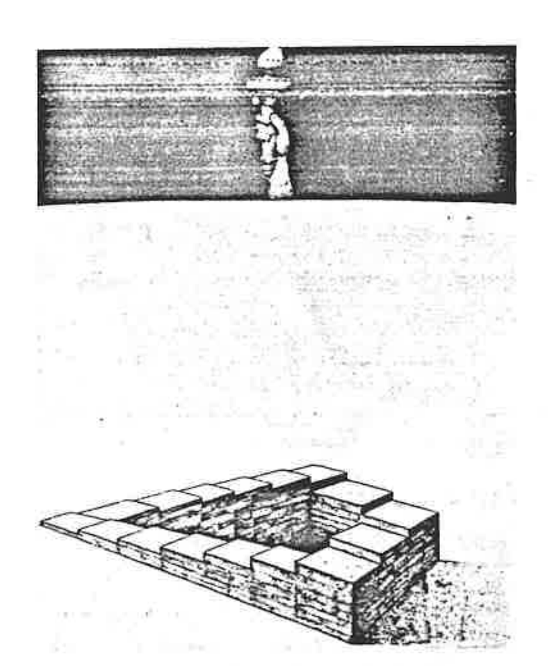
Benet Espuny: «Góndolas», grabado a la goma



«Paisaje», aguafuerte y resinas de Benet Espuny

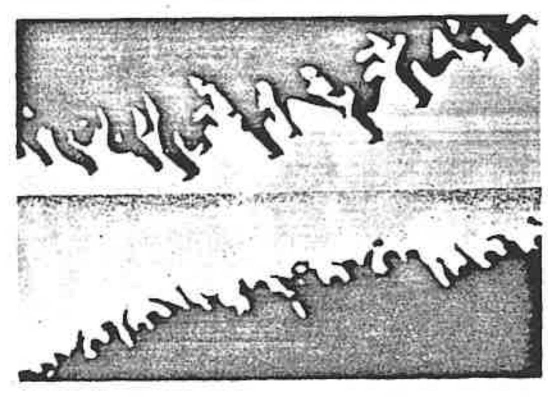


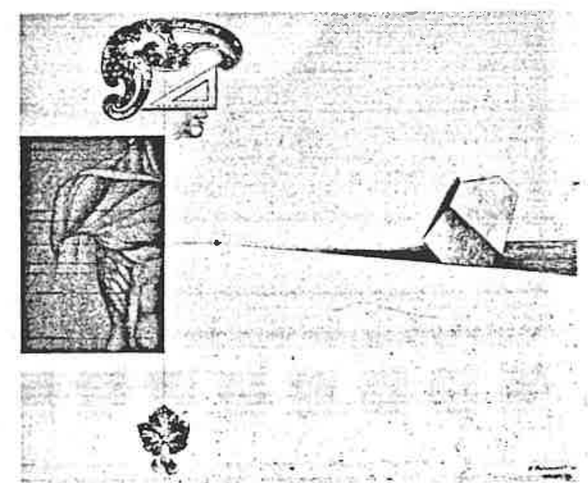
Subirachs descansa de su duro quehacer de escultor en la ejecución de una obra estampada de gran interés. Clásico, puro mediterráneo, en sus litografías y grabados juega con la realidad de las cosas de tal manera que las hace ganar en trascendencia surrealista. Subirachs destapa, en sus ejemplares estampaciones, el último velo de su más íntima personalidad. Por contraste, el pintor **Genovés** refleja en su obra la crónica de una época de soledad, angustia, opresión y masificación. Obra, por tanto, eminentemente social, por lo que no es de extrañar que se sirva del grabado y de la estampación para hacer llegar a más público sus ideas y realizaciones. Utiliza la litografía y la serigrafía, con las que consigue los efectos precisos que su angustiado mensaje le exige.



«Impossible», litografía de Subirachs

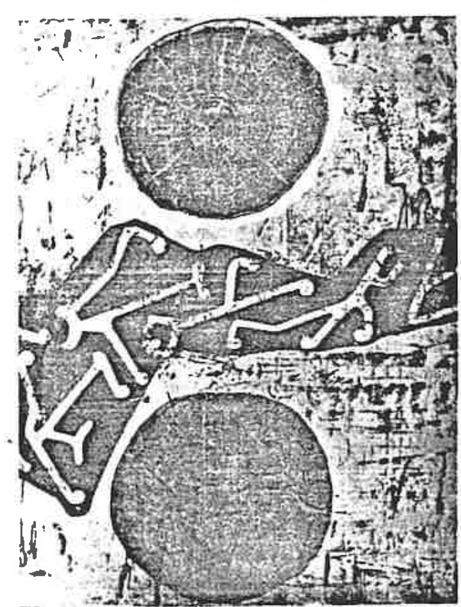
«Manifestación», serigrafía a color de Genovés

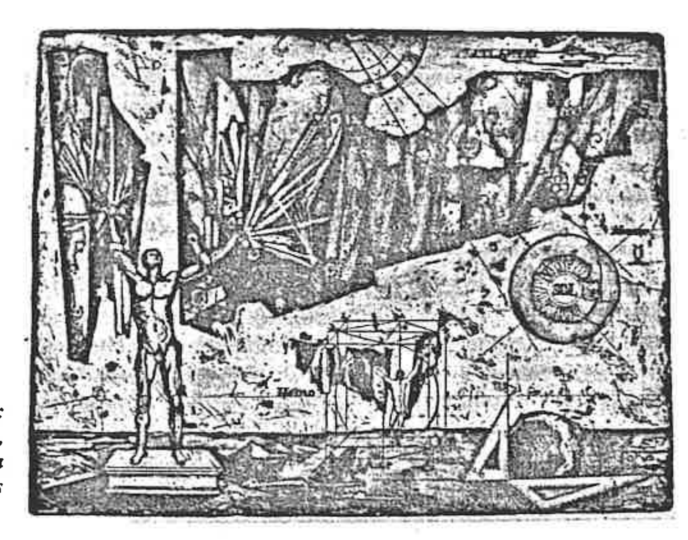




Subirachs: «Malencolia», litografía (1973)

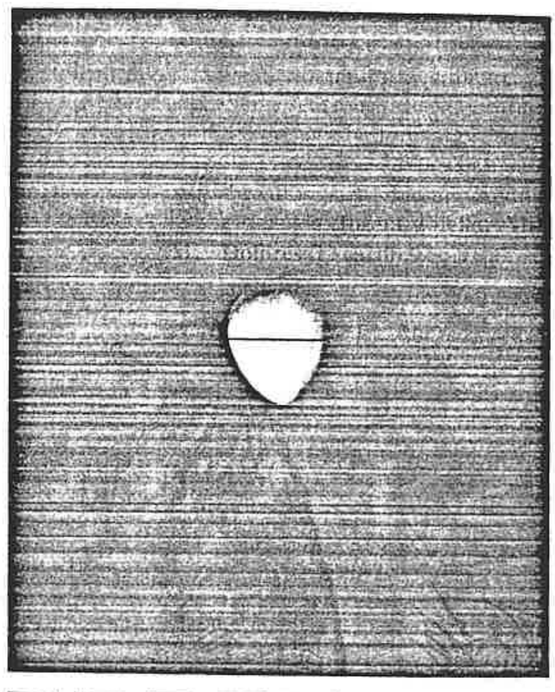
«El ser y la nada», aguafuerte de M. Rubio





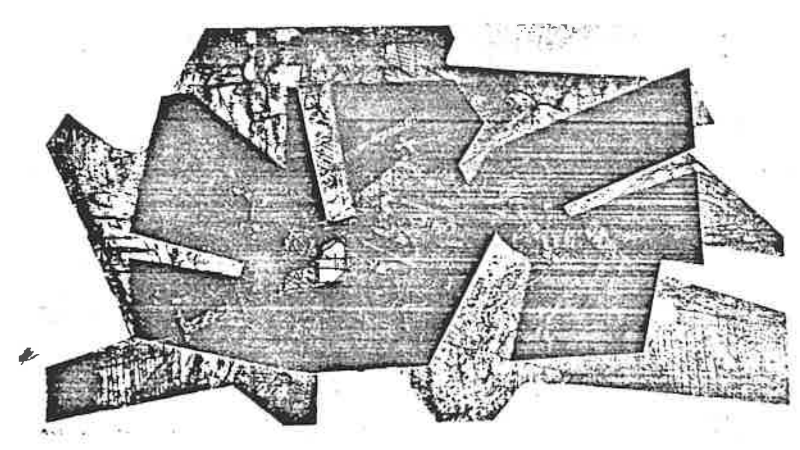
M. Rubio: «Icaro I», aguafuerte a cuatro colores

El crítico Carlos Areán dice de **Mariano Rubio** como grabador: «...su mérito insigne acaso haya sido separarse de escuelas sin salida, después de someterse a una intensa preparación con maestros de renombre como Vila Arrufat, Camí, Goerg, Hayter y Friedländer. Los grabados de Mariano Rubio amplían a difíciles y mutuamente conectados caminos, las posibilidades técnicas del aguafuerte. El color, en estampación plana o erosionada, magnifica las composiciones con un temario neofigurativo, siendo una prueba más del universal dominio del artista, proclamado tanto en lo técnico como en lo puramente estético. Su obra nos aporta un principio de paz que es patrimonio de los grandes artistas. En sus planchas nos muestra la honestidad de una lucha, en la que el hombre interior ha conseguido la victoria sobre los demonios del fanatismo y la vanidad».





«Huevo sobre fondo negro», aguafuerte y resinas de Hernández Pijoán



Vilacasas: «Planimetría CXXVIII», aguafuerte y resina con relieves



Clavé: «N.° 747», aguafuerte y resinas a color



Lloveras: «Las Rambles», litografía a seis colores

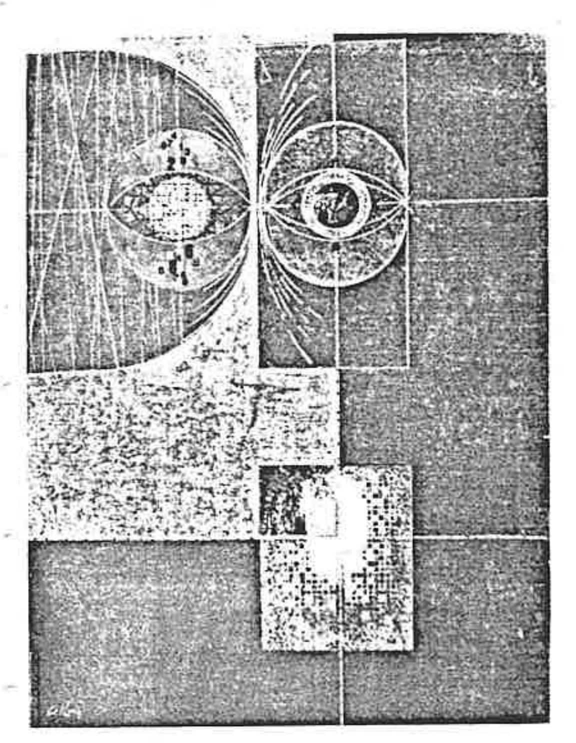
Jorge Castillo: «Sin título», fragmento de aguafuerte y resinas



Hernández Pijoán es el pintor espacialista por excelencia. Era difícil transplantar los grandes espacios planos de su obra pintada al grabado de una plancha. Con la utilización de unas extraordinarias resinas de difícil uniformidad, Hernández Pijoán lo ha conseguido plenamente, con la sencilla y difícil perfección que caracteriza a toda su obra. Sus estampaciones, tanto calcográficas como en serigrafía, son de una gran serenidad, equilibrio y sobre todo de inmensa profundidad.

Eusebio Sempere posee una gran inspiración poética que racionaliza con el uso casi mágico de la óptica. Es quizá el mejor representante del «*op-art*» español y sus series serigráficas son un perfecto acorde de color, donde la solución geométrica se convierte en un lirismo cerebral, quizá, a veces, demasiado puro y frío. Distinto es **Román Vallés,** de quien dice Garrut en su monumental obra «Dos siglos de pintura catalana»: «*...pasa por una primera etapa expresionista, para desembocar en el informalismo. Su última etapa se acerca más al llamado «arte gestual», con arabescos emulsionados*». Todo ello ha empleado Román Vallés en su obra estampada, serigrafías y litografías generalmente, a las que no se puede negar la gran calidad y la fuerte personalidad que poseen.

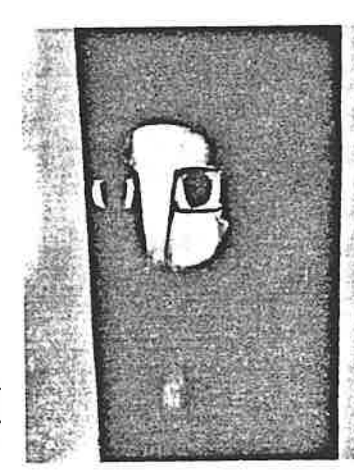
La barcelonesa «Sala Gaspar» edita en 1968 un catálogo de su fondo de obra grabada, encabezado por los nombres de Picasso, Dalí, Tharrats, Miró, Tapies y Clavé. En él se recogen los grabados de **Ramon Llovet,** los linóleos de **Lluís Trepat,** las litografías de **Todó** y de **Federico Lloveras,** así como las aguatintas de **Pere Puiggrós.** Destacan los fuertes contrastes de las estampaciones de **Vilacasas,** con esquemas formales a varios colores, que titula genéricamente «*planimetrías*», de una gran fuerza y efecto. **Jorge Castillo,** por el contrario, crea en sus obras un mundo lleno de lirismo y de mágico ambiente, en unas planchas de suave caligrafía. **Juan Claret,** de trabajo minucioso con angulados espacios, consigue una obra equilibrada entre la difícil sencillez y la originalidad.

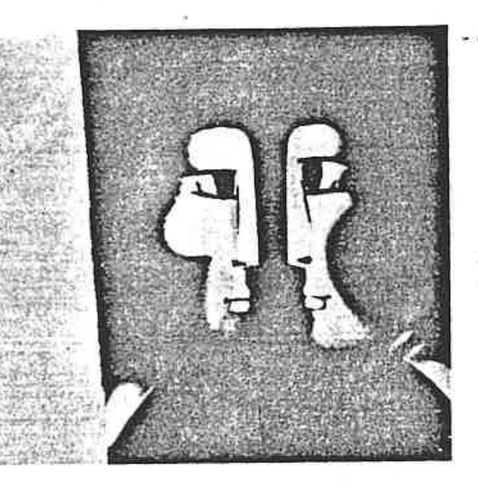


«Plano objeto», serigrafía cuatro colores de Emilio Alba

El pintor tortosino **Guansé,** gran colorista, cuenta con una obra grabada cuyo máximo interés radica en la magistral estampación del color, tanto en sus litografías como en sus serigrafías de amplio formato. Con 35 litografías ha ilustrado el libro de Paul Eluard «Dit de la force de l'amour». **J. Piqué,** arquitecto reusense, es autor de una interesante obra estampada por el procedimiento «*de plantillas*». Sus series tienen la pureza e ingenuismo estudiado que ofrece la citada técnica, a la que une Piqué un innato sentido del color.

La pintura de **Emilio Alba,** tan rica en matices espaciales, que sirven de soporte a un grafismo geométrico y colorista de gran pureza, es obra que merece mayor dedicación a la estampa por parte de su autor, pues sus series serigráficas son un modelo de técnica al servicio de sutiles calidades. Corta, pero muy interesante también, es la obra grabada del esmaltista **Pascual Fort,** cuyas planchas reflejan una rica combinación entre composición por planos y la figuración surreal.



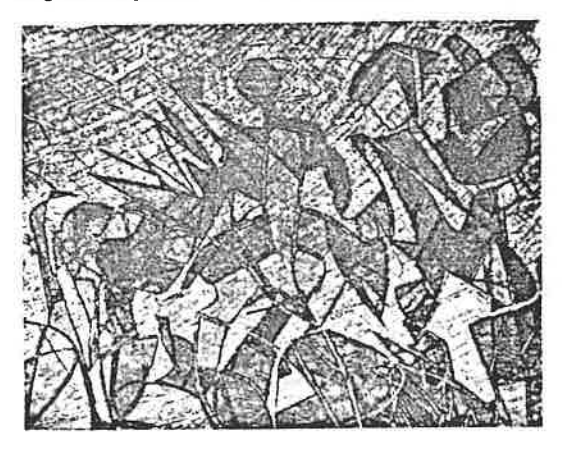


Guansé: «Rostros», serigrafía

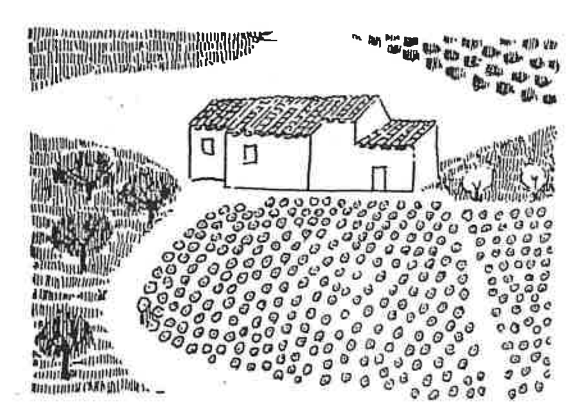
Merece destacarse la extraordinaria labor de la Agrupación Española de Artistas Grabadores por medio de sus «Salones de Grabado y Sistemas de Estampación», continuación de aquellos siete Salones anteriores al 1936. En 1974, y con la experta dirección de Prieto Nespereira, presidente de la citada Asociación, han llegado a su XXI edición. Celebrados en las Salas de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, sus cuidados catálogos recogen las firmas de los más destacados grabadores y artistas actuales: Picasso, Will Faber, Prieto Nespereira, Tapies, Dalí, M.ª Josefa Colom, Millares, Marcoida, Ubeda, Rubio, Zacco, Raventós, Ferrán, Berriobeña..., con presentaciones de los críticos de arte más prestigiosos: Figuerola Ferretti, García Viñolas, Carlos Areán, Ramón Faraldo, Campoy... cuyos textos han ayudado a la expansión y conocimiento del noble arte del grabado.

Todos los Salones han marcado un hito en el devenir del grabado español, pero quizá pueden destacarse el XVII Salón (Homenaje de los grabadores a Goya) y los XIX, XX y XXI Salones, en los que, al lado de obras de los españoles Clavé, Isabel Pons, Picasso, Millares..., se exponen las de Hartung, Henry Moore, Siqueiros... En el XIX Salón hubo una sala dedicada a los grabadores del Atelier 17, con nombres tan importantes como **Angélica Caporaso, Jean Lodge, Matsutani, Ketrine van Houten, Hwang** y **Tapan Ghosh.** Difícil es superar la altura de calidad conseguida por estos últimos Salones. Su máximo premio, la Medalla de Oro de la Agrupación, es un galardón codiciado entre los artistas grabadores nacionales, así como el prestigio que otorga el hecho de ser artista seleccionado para el máximo exponente actual del grabado español, pues ello son los Salones de la Agrupación.

Angélica Caporaso: «Ritmo», aguafuerte



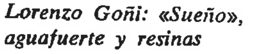
Es difícil destacar nombres de estas exposiciones. Los de **Blanco del Pueyo, Sócrates Quintana, Lahoz Valle, Alcorlo...** son fieles a los Salones con obras de gran categoría. **Vaquero Turcios** se ha presentado con rotundas litografías de recio dibujo. Los aguafuertes mágicos de **Goñi,** las planchas de **Jorge Castillo,** la sátira social de **Alcain,** los colores gayos de las estampas de **José Luis Galicia,** el mundo surreal de **Marcoida,** la visión ingenuista, seca y profunda de **Concha Ibáñez,** las delicadas estampaciones del gran conocedor de técnicas que es **Alfonso Cuní,** el mundo personal de **Alfonso Fraile,** han sido admirados en los diversos Salones.



Concha Ibáñez: «Paisaje», litografía

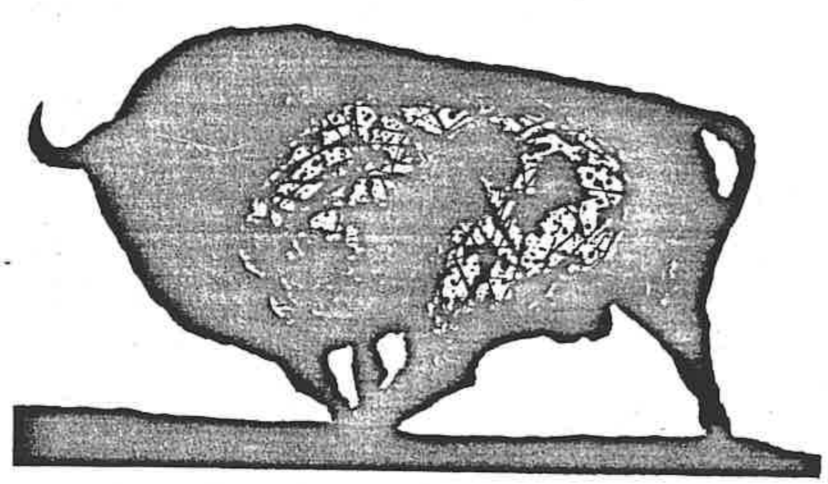


Cuní: «Sin título», aguafuerte y resinas



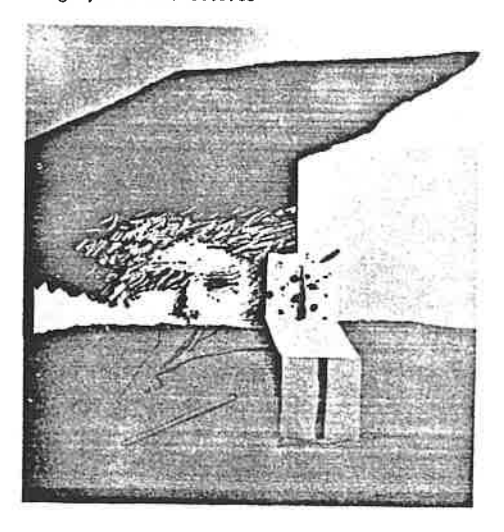
Lorenzo Goñi: «Sueño», aguafuerte y resinas





Vaquero Turcios: «Toro de Ronda», litografía

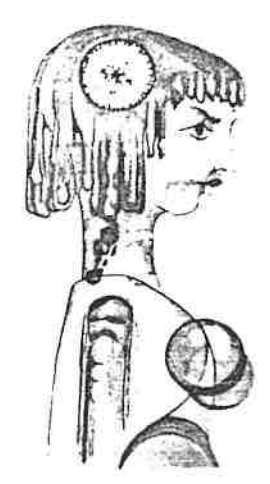
Rosser Agell: «Caja extraña», serigrafía a seis colores



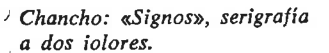
La pintora **Rosser Agell,** cuya visión sobrerrealista anima la gran sensibilidad de sus obras, ha utilizado la serigrafía como vehículo de su obra estampada. Gran ilustradora. La delicadeza de su dibujo, unida a una rica fantasía y a un sentido innato del color, hacen que sus estampas irradien una recia personalidad.



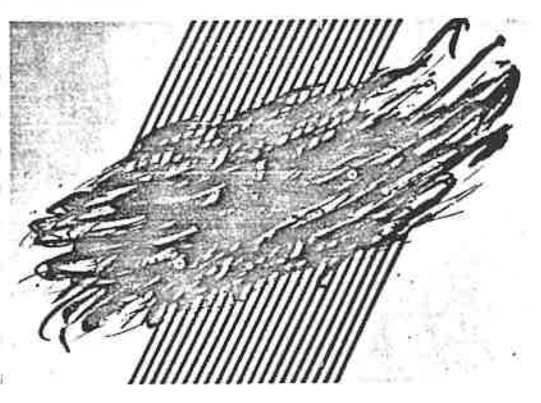
«Signo», aguafuerte a tres planchas de M.ª Asunción Raventós.



Icart: «Retrato», aguafuerte y resinas.



Chancho: «Signos», serigrafía a dos iolores.

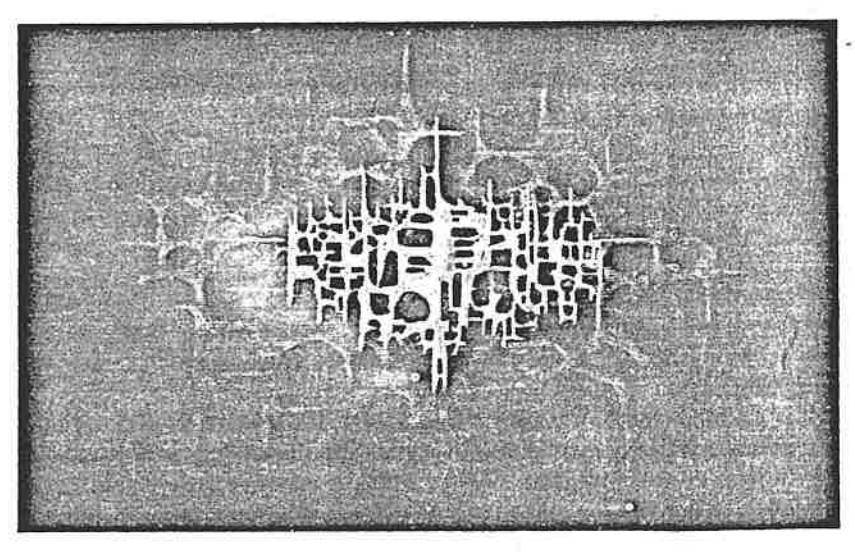






Secall: «Sin título», litografía

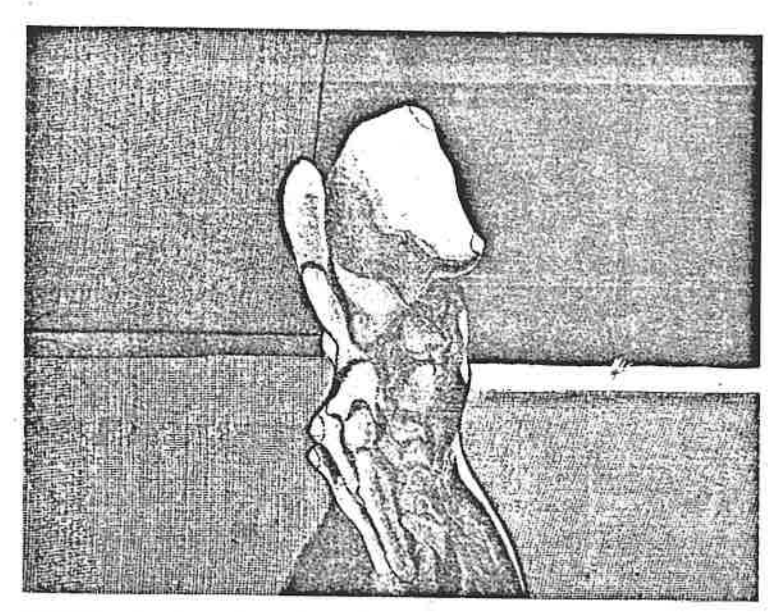
«Ciudad crucificada», de Ramón Ferrán, a técnicas mixtas.



Ramón Ferrán, con gran conocimiento de las diversas técnicas de grabado y sistemas de estampación, utiliza las posibilidades de los plásticos endurecidos para conseguir planchas matrices de gran calidad. Así, en equilibrado maridaje, une su quehacer de escultor trabajando unos bajorrelieves en barro para luego hacer vaciado de los mismos con plásticos que, al polimerizar, adquieren una extrema dureza. Estas planchas, una vez entintadas convenientemente, se estampan en prensa vertical o en tórculo. Con gran sentido del estampado en relieve y empleo sensible del color, Ferrán consigue unas estampaciones de gran efecto y de máxima calidad.

De las obras de **M.ª Asunción Raventós** dice el crítico Carlos Areán que «*...se caracterizan por su exquisita delicadeza. Sus aguafuertes de contenido color, son ahora «no imitativos», luego de haber pasado una época de heterogéneas formas naturales*». Sus planchas y estampaciones siempre sorprenden por su impacto directo y, a la vez, por un transfondo lírico de gran carácter.

La fidelidad de **Chancho** a su propio estilo, queda reflejada en sus serigrafías, con una cuidada estampación y un color acorde con el ritmo lineal de la obra. Antagónica es la expresión de **Secall** quien, sobre la piedra, hace jugar el arabesco de sus manchas hasta conseguir una estampación con un equilibrio armónico entre formas y colores. **Icart** trata las planchas con mordidas por masas, perfectamente compuestas y con un gran sentido de la valoración tonal.



Perpiñán: «La diosa Gea», litografía



José Hernández: «Gran personaje vegetal», aguafuerte a una tinta

José Hernández es, como todos los surrealistas, gozador de un gran manierismo. Frente a sus grabados y litografías, se siente la sensación de estar ante unas estampas «museables», antiguas, hasta que se percibe la carga tremenda de reinvención y de destrucción desmitificadora de la que son portadoras. Estampaciones de gran calidad, minuciosamente realizadas, al estilo de aquella raza extinta de grabadores con oficio de orfebres. Pero llenas de un sentido angustioso de culpabilidad, de pesimista autodestrucción.

La sensibilidad de **Carmen Serra** queda deliciosamente plasmada en sus obras trabajadas con la difícil técnica del linóleo a plancha perdida. Su carpeta titulada «Andalucía» es muestra de su extraordinario arte. **Perpiñán** refleja en sus grabados y litografías una temática vital que expresa con colores vivos y técnica depurada. El pintor **Cruspinera** ha realizado últimamente una serie de grabados al aguafuerte y resinas de gran fuerza, tanto en color como en grafismo. **Plá Narbona** domina el dibujo con el que juega en sus obras añadiendo al oficio un alarde de capacidad imaginativa.

Es difícil limitar la enumeración de artistas que actualmente graban ya que, aparte de los grabadores puros, es extraño el pintor o escultor que parte de su obra gráfica no la haya realizado por medio del grabado y de la estampación. Hay muchos más nombres con categoría y obra para ser también reseñados y ello, por suerte, habla de la trascendencia artística que se otorga al grabado en la actualidad. Lógicamente este gran ambiente ha conseguido que numerosas Salas de Arte ya prestigiadas y otras de nueva creación, lleven a cabo exposiciones de grabados, editen series y ediciones de bibliófilo, y cuente con un fondo de obra grabada y de estampaciones para atender la demanda de un público cada vez más numeroso e interesado por este arte.

Así la prestigiosa **Sala Gaspar** ha realizado numerosas exposiciones monográficas de talla internacional como Picasso, Miró, Clavé, Tapies, Dalí y cuenta con un fondo de calidad, cuidándose en mucho casos de la estampación. Su exposición de las últimas obras grabadas por Picasso constituyó, en 1978, un importante acontecimiento artístico en España. Dentro de esta línea caben destacar las Galerías de **Juana Mordó, Joan Prats, Kreisler, Libros, René Metras, de Luis, Gaudí,** etc. La **Galería Maeght,** cuya gran labor en promoción de la obra gráfica es reconocida,

Carmen Serra: «Córdoba», linóleo de la serie «Andalucía»



ha montado una sección especializada en obra grabada, con un amplio catálogo que recoge los más prestigiosos nombres del arte actual. Cuidaba de sus estampaciones en París, pero en la actualidad cuenta en Barcelona con taller propio. Ultimamente la **Sala Nartex** ha montado una sección fija y un taller de gran prestigio. Otras salas como la **Galería Ciento, Durero, Eude, Estil-Arte** y **Galería 42,** están también especializadas en exhibiciones de grabado y donde han expuesto los más destacados maestros nacionales y extranjeros. Merece destacarse **Galería de la Mota,** especializada en obra grabada, cuenta con un fondo muy valioso y realiza exposiciones importantes, tanto de grabado clásico (Rembrandt en 1979) como de artistas actuales.

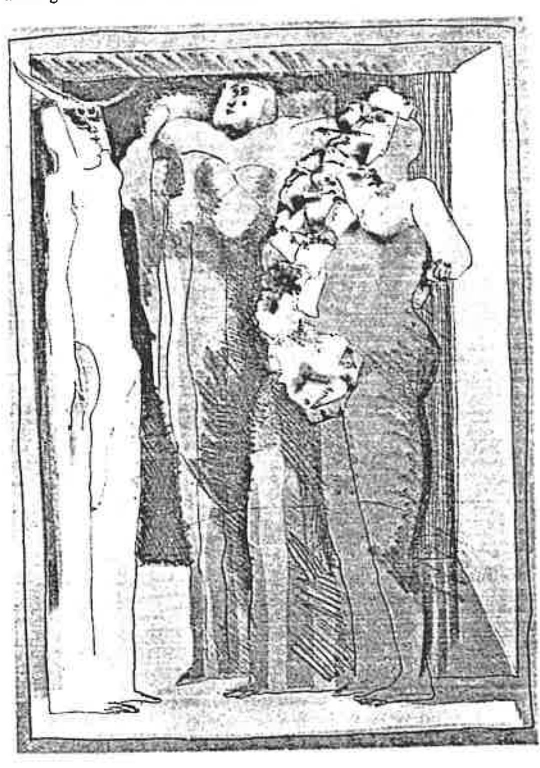


Cruspinera: «Les Bouffons», aguatinta y resinas

Otra gran labor es la desarrollada por editoriales especializadas que, con el deseo de acercar al gran público estampaciones de calidad en condiciones económicas asequibles, ofrecen, por medio de suscripción, ediciones de obras de artistas con valor reconocido, dando garantía de firma, calidad de obra y limitación de tiraje. La **Editorial Gustavo Gili,** con una gran experiencia anterior, inicia la colección «Armiño» con las firmas de Vila Arrufat, Ricart y Miciano entre otros. En 1964, y por iniciativa de Gustavo Gili Torra, se inicia una colección de carpetas titulada «Las Estampas de la Cometa», adaptación de la iniciada hacía 34 años. Con un taller dirigido por Barbará se estampan veinte ediciones de artistas como Hernández Pijoán, Miró, Hartung, Chillida y Subirachs. La **Editorial Montaner y Simón** estampa su colección HORA, dirigida por Campmany y cuyo primer estampador fue Josep Medinaceli, con el que se iniciaron Enric Tormo, Jaume Plá y Jaume Coscolla. Es de destacar la magnífica labor realizada por **Ediciones de la «Rosa Vera»,** creación de Imbert y Jaume Plá y que a tantos artistas ha interesado hacia el grabado.

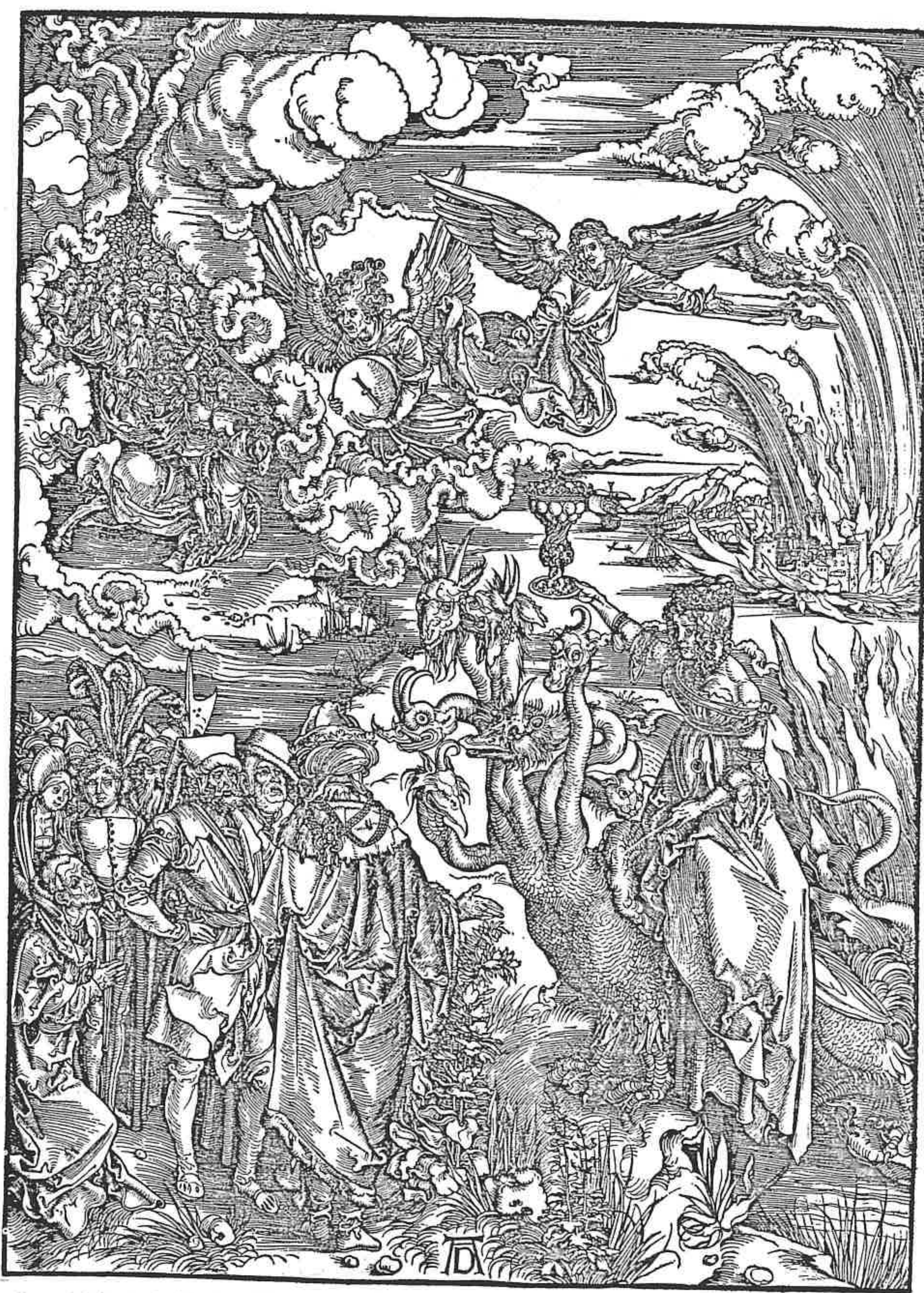
En la actualidad se realizan, generalmente, ediciones de grabado sin acompañamiento de texto a ilustrar. Dimitri crea en Madrid el **«Grupo de los 15»** en 1957. Ediciones **«Estil-Arte»** presenta un fondo de más de quinientas obras de artistas de renombre como Alcain, Caballero, Solana, Clavè, Orcajo, Dalí, Feito, Canogar, entre más de sesenta nombres. **Galería Nartex** cuenta con un importante catálogo con artistas de talla de Alvar, Muxart, Argimón, Rosser Agell y Trallero. **Ediciones «Batik-Seny»** presenta obras de Genovart, Tharrats, Niebla, Subirachs..., en edición muy limitada y de gran calidad. **Ediciones «Gan»** cuenta en su catálogo con selecta obra de Teresa Gancedo, Emili Alba, Chancho, Argimón y Fort entre otros. **«Polígrafa»** comienza su importante labor editorial en París, taller Mourlot, con «Essencies de la Terra» de Miró, y desde 1970 cuenta con taller en Barcelona. Sus series de Gabino, Tapies, Zao-Wou-Ki, Fenosa y otros artistas, son de gran calidad y pudiera destacarse la titulada «Homenatge a Joan Prats».

Plá Narbona, litografía de la serie «Imágenes extraordinarias»



La demanda actual de obra estampada ha exigido la creación de talleres especializados. Señalados ya algunos, merecen destacarse **«Litografías Artísticas»** dirigido por **Damián Caus,** el de **Jaume Coscolla** en calcografía, **J. J. Torralba** en estampaciones especiales, **Fort** tanto en calcografía como en litografía, **Ibigrafik** dirigido por **Van der Voort,** los de **Zacrisson** y **Dimitri,** así como el prestigioso **Taller Jesús 14** con un perfecto montaje.

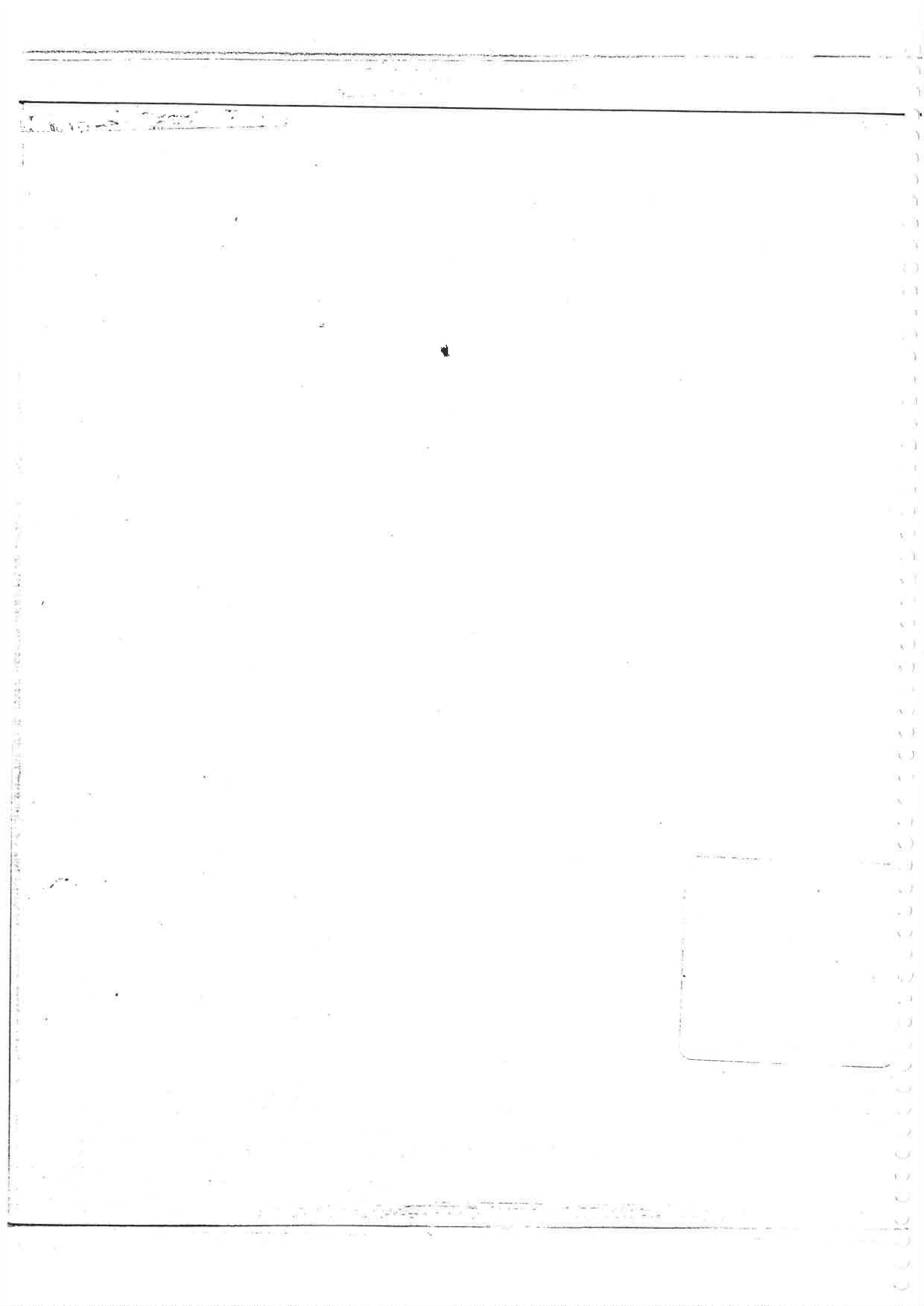
En 1968, por orden del Ministerio de Educación y Ciencia, fue creado el Museo Nacional del Grabado Contemporáneo, aspiración de la Agrupación Española de Artistas Grabadores cuyo Presidente, Julio Prieto, posee el mismo cargo del citado Museo. Como reconocimiento a su importancia, el Museo Español de Arte Contemporáneo cuida de sus valiosos fondos. Actualmente está en estudio el montaje en los locales de dicho Museo de unas necesarias instalaciones y talleres en los que se impartirán cursillos monográficos y se estamparán ediciones del Museo de Grabado.



Durero: Xilografía a fibra de la serie «Apocalipsis»

3

grabado en madera o xilografía



XILOGRAFIA

Los primeros grabados conocidos fueron ejecutados utilizando las técnicas de grabado e impresión en relieve o tipográfica. No existe documento alguno que testifique su antigüedad en Occidente. Los primeros vestigios del arte de imprimir aparecieron en las postrimerías del siglo XIV. Se trataba de las primeras tentativas que culminarían en obras cuajadas a mediados del siglo XV.

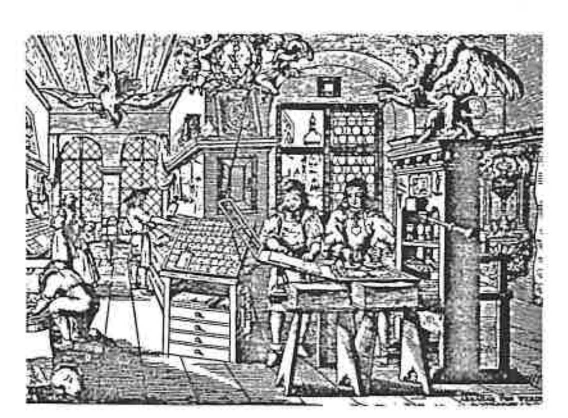
Las técnicas empleadas en estos comienzos son varias: xilografía o grabado en madera, «*criblé*» y grabado en relieve sobre metal.

XILOGRAFÍA

El grabado en madera o xilografía, es la más antigua de las técnicas del grabado occidental. Hacia el siglo VII era ya conocida en Oriente, donde se utilizaba con preferencia para la estampación en seda. Llega a Occidente de mano de los árabes y primeramente se utiliza para la edición de cartas de juego y de estampas religiosas. De todas ellas parece ser la más antigua, hasta hoy, una xilografía encontrada en Leives (Francia), en 1899, y a la que se conoce por «*Bois Protat*». A fines de la Edad Media la xilografía se convertiría en un valioso auxiliar de los amanuenses, con cuya técnica grababan y estampaban ciertas partes de los manuscritos, tales como mayúsculas historiadas y figuras diversas, coloreándolas luego a mano. Más tarde, con la invención del procedimiento de letras intercambiables grabadas en tacos de madera, la xilografía daría lugar a la invención de la imprenta.

Las técnicas usadas en xilografía son dos: para la primera se emplea madera cortada en el sentido de la fibra, o sea, en dirección del eje del árbol. En español a esta técnica de grabar se la denomina «*a fibra*», o bien «*al hilo*»; en francés, «*bois de fil*», y en inglés, «*woodcut*» (madera cortada). Para la segunda de las técnicas se usa madera cortada en sentido vertical al eje del árbol, en forma de rodajas, las cuales se escuadran. En español se denomina grabado «*a contrafibra*» o «*a contrahilo*»; en francés, «*bois debout*», y en inglés, «*woodengrawing*» (madera grabada). La denominación inglesa es posiblemente la que mejor define las características de los dos procedimientos.

Xilografía «Bois Protat» (hacia 1370)



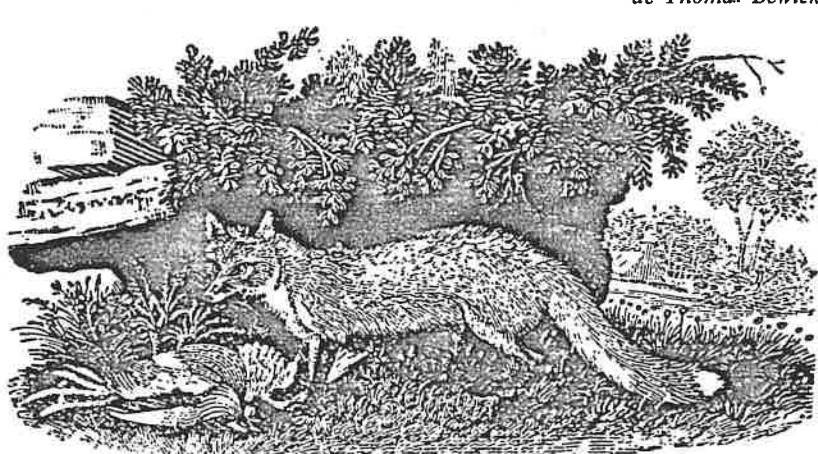
Taller y prensa del s. XVII



Grabado chino en madera (hacia 1245)



«Carta de baraja», xilografía a fibra (hacia 1400)



«Zorro», xilografía a contrafibra de Thomas Bewick

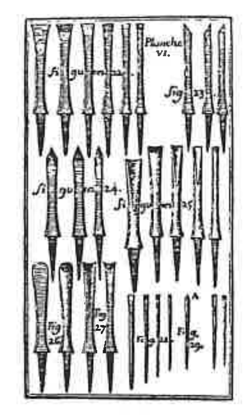
Xilografía a fibra

Para esta técnica se emplean toda clase de maderas, ya sean de distinto grado de dureza, de poro o compactas, pero siempre es más aconsejable el uso de las más duras, ya que ofrecen la ventaja de presentar los cortes con bordes más nítidos y consistentes, permitiendo así la posibilidad de estampar mayor número de pruebas. Son maderas duras el nogal, la caoba, el peral, el cerezo, etc. Las maderas blandas más indicadas para el grabado xilográfico son el chopo, el plátano y el abeto. El inconveniente que presentan son su porosidad y veteado, que se pueden subsanar con una mano de cola muy fuerte, dada en caliente. Las portentosas xilografías japonesas son grabadas empleando la técnica a fibra y, en general, sobre maderas de peral y de cerezo.

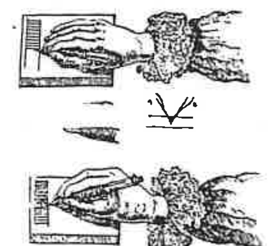
La superficie de la madera a grabar debe ser perfectamente plana, para lo que se da un acabado con cuchilla de ebanista. El grosor de la plancha tiene que presentar un calibre uniforme en toda su extensión, ya que, de no presentarlo, plantearía problemas en el momento de la estampación. Una vez calibrada y alisada, se efectúa el dibujo sobre la superficie a grabar, teniendo en cuenta la inversión que sufre la imagen al ser estampada. Por ello es aconsejable dibujar el original en un papel aparte, sacar un calco con papel transparente, invertirlo y transportarlo sobre la superficie de la madera, intercalando un papel carbón, y resiguiendo el dibujo con una punta dura y roma, con el fin de no rasgar el papel. Lógicamente, al efectuar esta operación, el dibujo pierde gran parte de la frescura que tenía en su trazado original. Para recuperarlo, se retocan los trazos dejados por el calco en la madera con un lápiz blando o un pincel, con lo que se consigue oscurecer la parte que interesa estampar. Una vez acabado el dibujo sobre la madera, se efectúa el grabado, para lo cual se vacían, con los instrumentos de corte, las superficies no dibujadas.



«La Trinidad», grabado en madera de Durero (Detalle)



Cuchillas utilizadas en el grabado en madera, unas para el corte y otras para el vaciado



Técnica del corte y contracorte. Grabado de Papillón

Xilografía a fibra del libro «Ars Moriendi», realizada en el s. XV

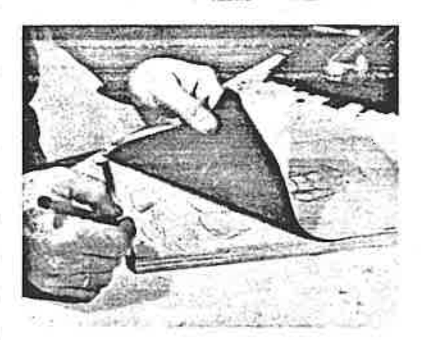


Xilografía de la «Biblia Pauperum», impresa en el s. XV

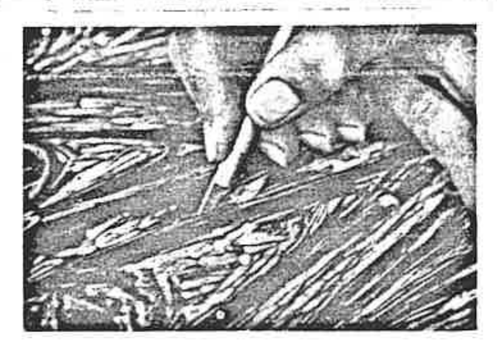


«La muerte, el maestro de escuela y el soldado», de la Danza Macabra de los hombres (1485)

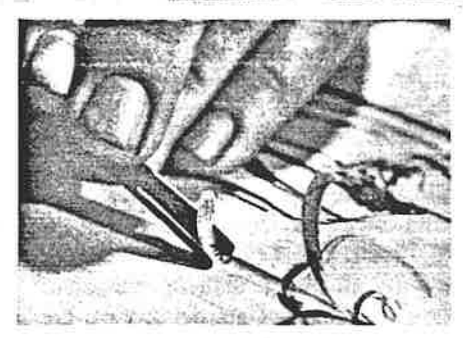




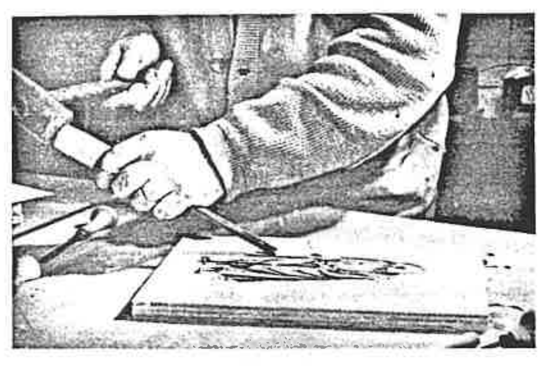
Calco, con inversión, del dibujo original sobre la plancha de madera



Corte con cuchilla



Vaciado con gubia



Corte con gubia

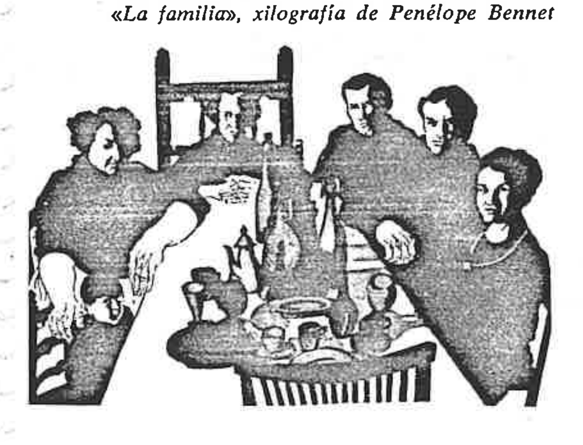


M. Rubio: «Rostros», linóleo



H. S. Beham: «La faz de Cristo»

«La familia», xilografía de Penélope Bennet



Los instrumentos utilizados en el grabado a fibra son: cuchillas y gubias. Por cuchilla se entiende una hoja de acero afilada, con mango de madera; existen gran variedad de formas y tamaños, desde el cortaplumas normal y sencillo hasta las de variadísimas secciones. Las gubias son como las utilizadas por los escultores en madera, de distinto formato y sección. El perfecto afilado del instrumental es de la máxima importancia, ya que de él depende en gran parte la calidad del grabado. Las cuchillas se utilizan según una técnica especial que consiste en cortar la madera, llevando la cuchilla inclinada hacia un lado (talla) y practicando seguidamente otro corte con la cuchilla inclinada hacia el lado contrario (contratalla), con lo que se produce un surco en forma de V. Con esta técnica se eliminan los problemas que plantea el veteado de la madera, ya que si se talla con la cuchilla o la gubia en sentido vertical, se corre el riesgo del astillado, que hace perder calidad a los bordes. A fin de poder apreciar durante el proceso del grabado el efecto de blancos y negros, es recomendable teñir la superficie con tinta oscura e ir rellenando los vaciados, tallados en la madera, con polvos de talco.

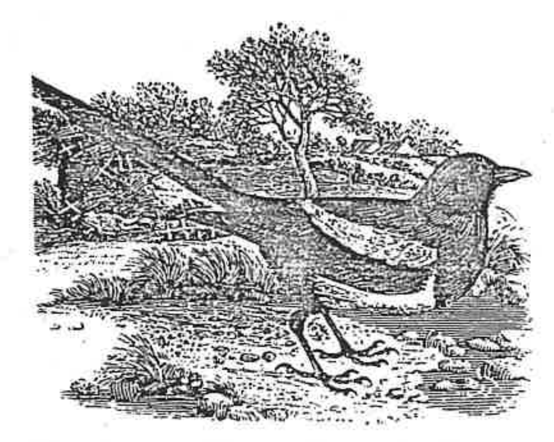
En sus comienzos la xilografía a fibra resultaba excesivamente uniforme y seca de trazo, sin matiz alguno. Luego, con el dominio de la técnica, los grabadores comenzaron a conseguir valoraciones diferentes de luces y de sombras, medios tonos por medio de líneas entrecruzadas con más o menos separación, o bien vaciando los negros a base de punteados conseguidos con gubias de distinta sección. La aparición del grabado en hueco primeramente, y luego las técnicas fotomecánicas de reproducción, hicieron caer en desuso a la xilografía a fibra. Es precisamente el arte actual, desde el expresionismo alemán a nuestros días, quien ha resucitado de nuevo esta técnica, huyendo intencionadamente de todo virtuosismo de oficio y haciendo destacar el valor primario y tosco que le da personalidad.

Grabado a contrafibra

En el siglo XVI, los grabadores en metal, burilistas y aguafortistas, lograrían con su técnica una mayor libertad y frescura de trazo. Los xilógrafos, limitados por la parquedad de su propia técnica, no podían competir con la limpieza e igualdad que se llegaría a conseguir con la incisión del buril o del ácido en el metal. Ello les obligaría a buscar insistentemente una técnica xilográfica que pudiera competir con el grabado en hueco. En 1775 el artista inglés Bewick descubrió una nueva técnica de grabar en madera, consistente en cortar la plancha a grabar en sentido vertical al eje del tronco, con lo que quedaba eliminada la veta y pudiéndose efectuar así en ella un trabajo parecido al del buril en el metal. Había nacido la xilografía «*a contrafibra*».

En el grabado a contrafibra la madera debe presentar un mínimo de porosidad y una gran dureza, por lo que la más aconsejable es la de boj. Y tanto es así que al grabado a contrafibra se le llama corrientemente grabado en boj. Pero pueden utilizarse otras varias clases de madera, tales como el ébano, el peral, el cerezo y muchas de las llamadas exóticas. Los útiles empleados en este procedimiento son idénticos que los usados por los grabadores en metal, ya que consisten en buriles de diversa sección, desde los triangulares a los romboidales, montados en mangos de forma especial, que permiten empuñar el buril en la correcta posición para el corte. Se graba haciendo la incisión en dirección «*de la mano al corazón*», con un corte de fuera hacia adentro. Se acostumbra a tener apoyado el taco de madera en una almohadilla de cuero, lo que permite efectuar giros en ambas direcciones, tal como ocurre con el trabajo sobre metal.

El traslado a la plancha del dibujo original, se lleva a cabo como en el grabado a fibra. Los buriles exigen un afilado perfecto, para lo cual se deberán efectuar giros de la cara de la sección del buril sobre una piedra esmeril aceitada. Los vaciados hechos en la madera por las cuchillas o buriles, se aconseja que sean de un mínimo de tres milímetros a un centímetro de profundidad, como máximo. En el grabado a contrafibra, la valoración en grises se consigue por surcos más o menos separados, o bien punteando la superficie mediante un picado con la punta del buril.

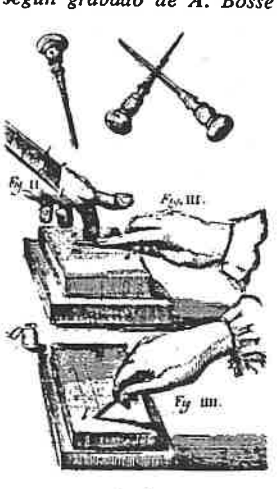


Xilografía a contrafibra, de Thomas Bewick

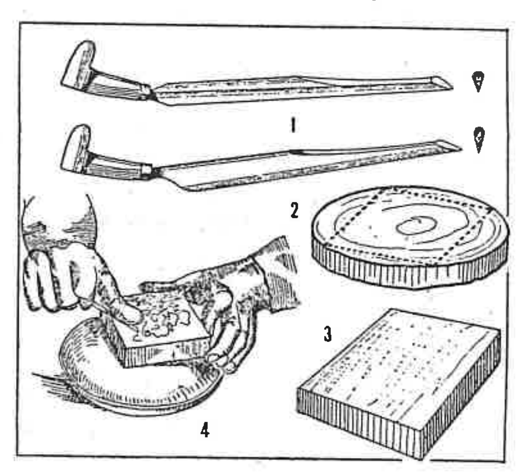


Retrato de A. Dumas, por Baude.
Modelado en grises por cortes cruzados

Afilado de buriles,
según grabado de A. Bosse

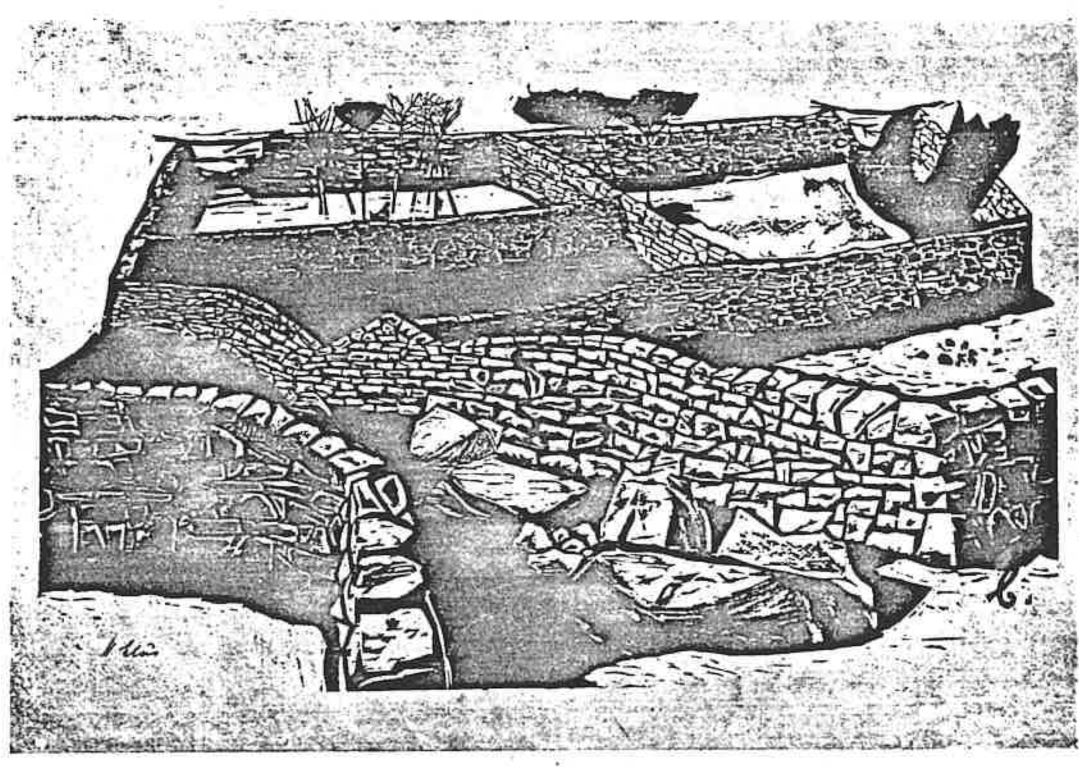


Xilografía a contrafibra
1. Buriles o escoplos
2 y 3. Corte del taco de madera
4. Posición de manos y almohadilla

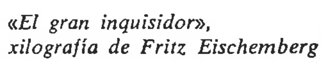


Mesa de trabajo de un grabador
en madera a contrafibra (M.ª Josefa Colom)



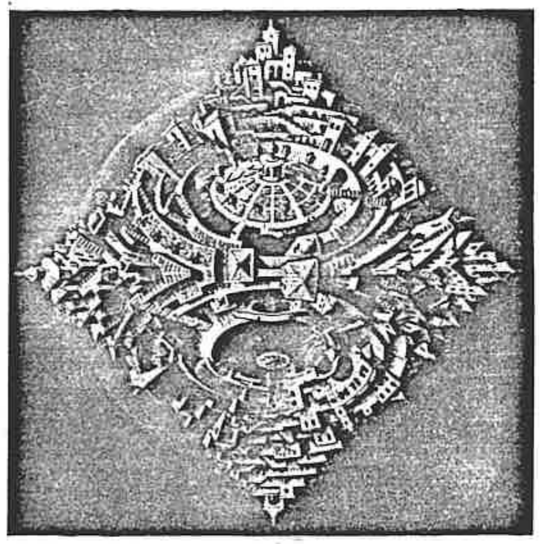


Ugo Cleis:
«Muros dálmatas»,
xilografía a fibra

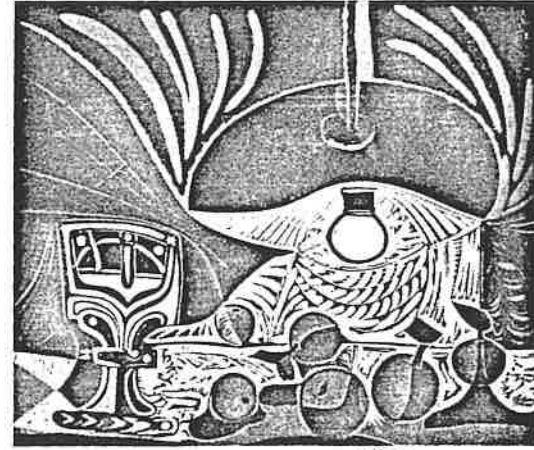


«El gran inquisidor»,
xilografía de Fritz Eischemberg

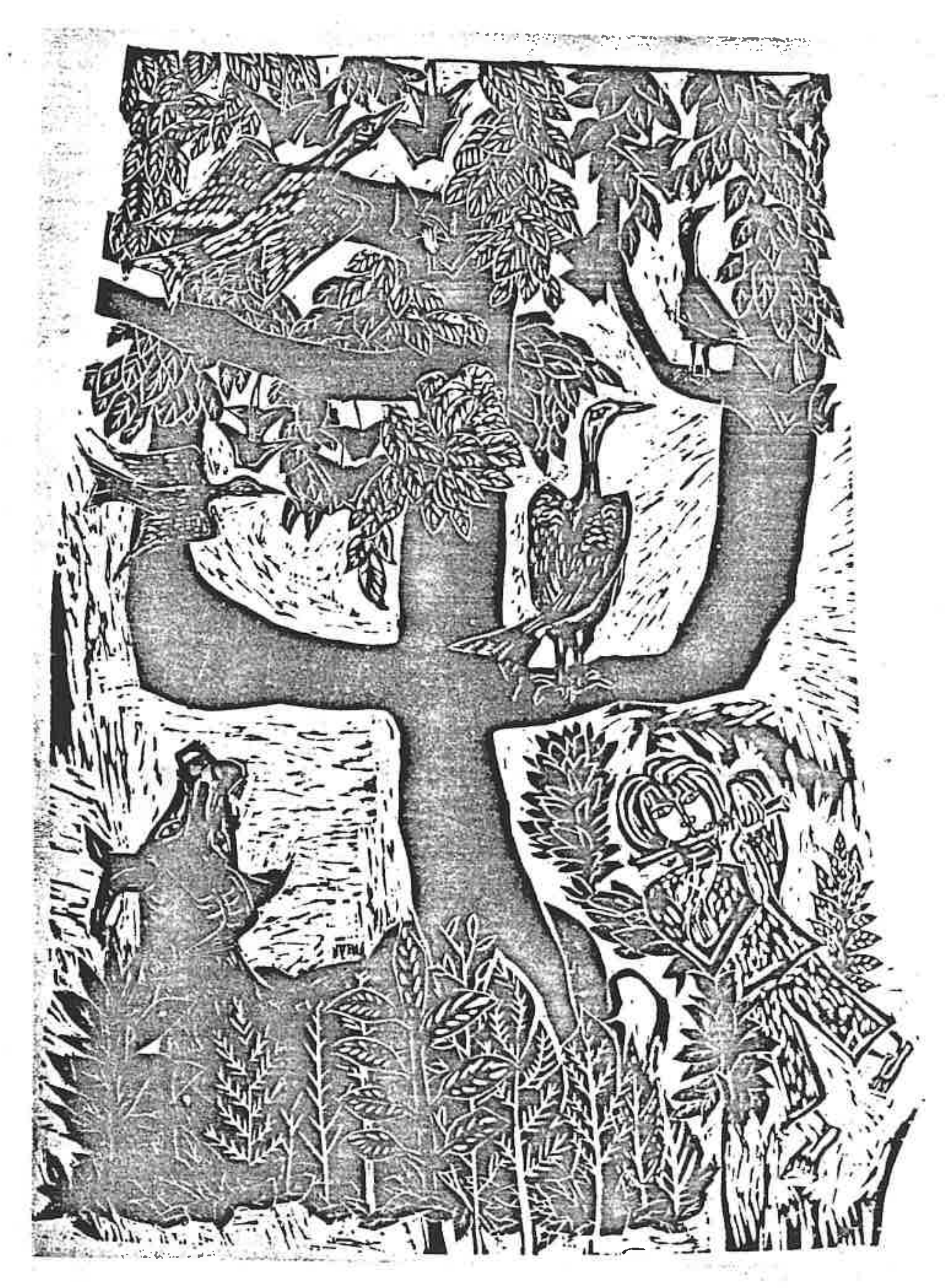




«Teatrahedral Planetoid»,
xilografía de Escher



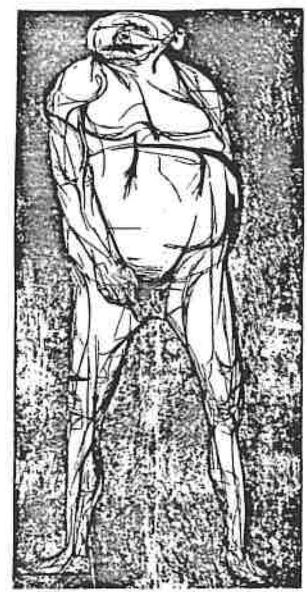
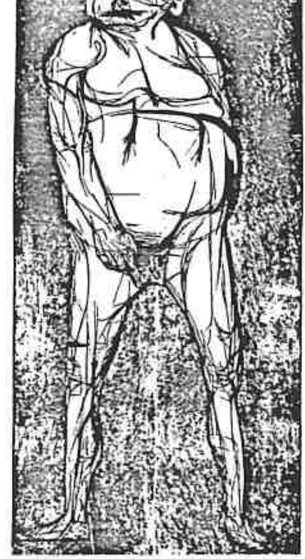
Picasso:
«Bodegón de la lámpara»,
linograbado



Weiborchn: «Happi Theworld», xilografia a contrafibra



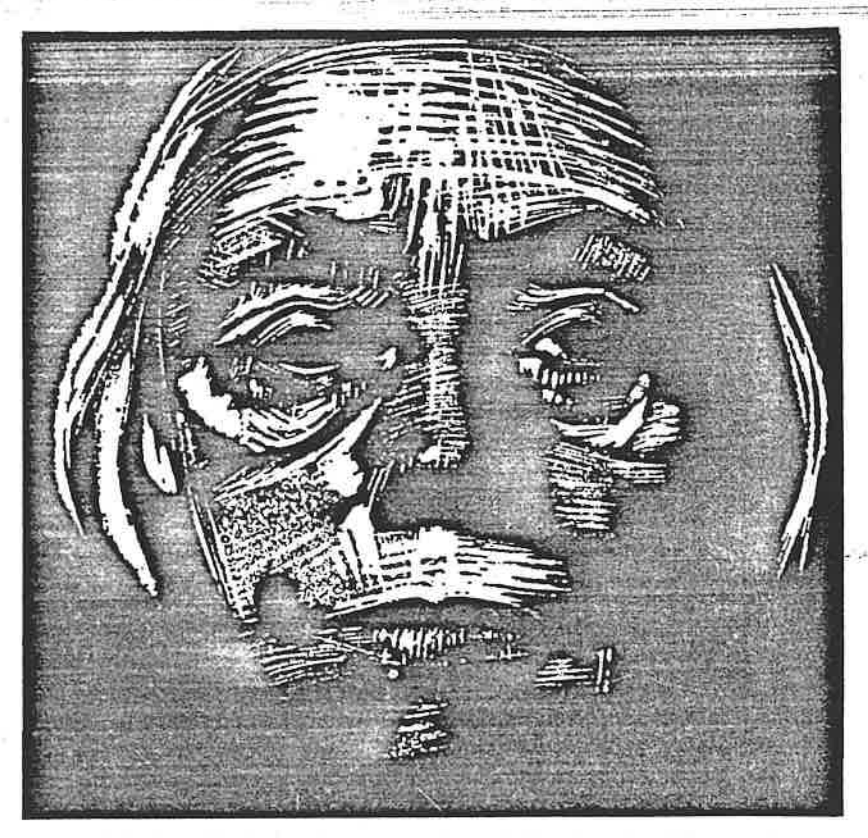
Viñeta de Deveria para la «Dernière Abbaye»

«Hombre»,
de Leonard Baskin.
Xilografía actual

«El fin», contrafibra de Rockwell Kent





Käthe Kollwitz: «Autorretrato»,
resuelto magistralmente
con técnica simple y directa

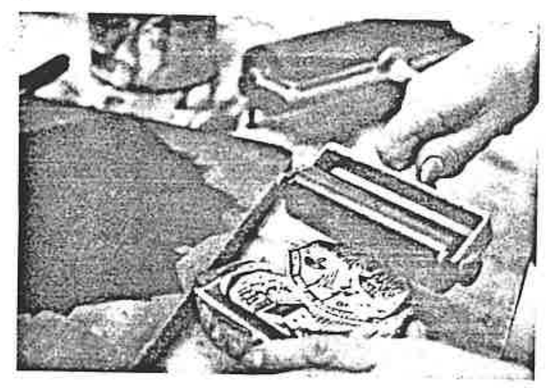


Ejemplo de xilografía
no figurativa

«Montserrat»,
de Franquello Masangoni







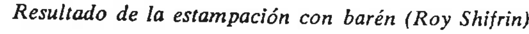
Entintado a rodillo de un grabado en madera



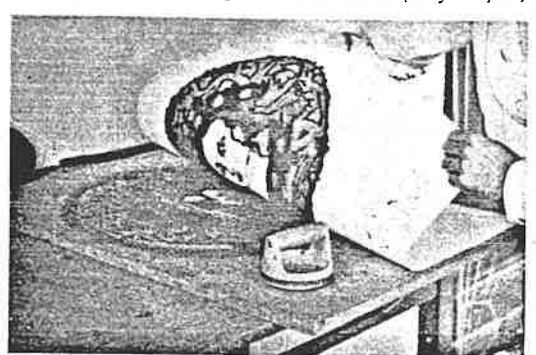
Prensa vertical del s. XVII



Estampado manual con «barén», instrumento empleado en la estampación japonesa clásica



Resultado de la estampación con barén (Roy Shifrin)



Estampación de las xilografías

Como operación previa, se efectúa el entintado de la superficie grabada de la plancha. Antiguamente, la tinta se daba por medio de tampones, pero en la actualidad se entinta mediante un rodillo, que generalmente es de cuero, gelatina o caucho. El rodillo permite mejor el control de la cantidad e igualdad de la tinta depositada, la cual se recomienda que sea poco fluida, a fin de conseguir una mayor nitidez en la estampación.

Para estampar una xilografía sirve cualquier clase de papel, pero es recomendable que tenga cierto cuerpo para eliminar un exceso de huella de la plancha sobre la superficie. Los más recomendables son los de hilo, llamados también de tina, nombre que se debe a su especial proceso de fabricación. El papel japón es ideal para esta clase de estampación, ya que su especial gramaje le confiere al grabado una gran calidad. En el caso de que el papel utilizado tenga grano, es necesario humedecerlo previamente y aumentar la presión al efectuar el tiraje.

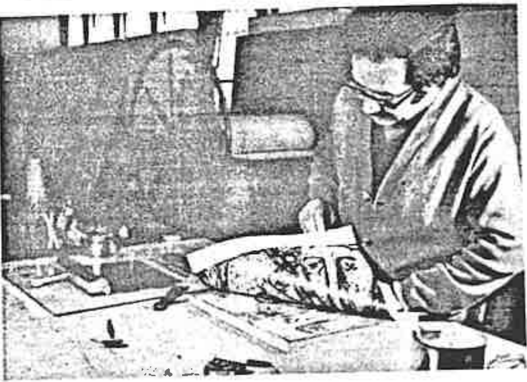
Una vez entintada la plancha, se coloca el papel sobre ella y se efectúa una presión vertical, con el fin de que el contacto del papel con las partes entintadas sea lo suficientemente fuerte y uniforme. Existen dos procedimientos para llevar a cabo la presión: por procedimientos manuales o por medio de una prensa. La estampación a mano se consigue sencillamente pasando por encima de la superficie del papel la parte inferior de una cuchara, con movimiento uniforme y circular. Los japoneses, maestros en xilografía, efectúan el tiraje por medio de un tampón especial llamado «*barén*», que consiste en un disco de esparto de unos diez centímetros de diámetro, cubierto con tela o cuero en su parte inferior y unido en la parte superior, donde forma una especie de empuñadura. En la actualidad se fabrica un «*barén*» de plástico y de madera, de una gran perfección, con el que se pueden estampar superficies de hasta varios metros cuadrados, grabados en linóleo, con excelente resultado. Todas las estampaciones clásicas japonesas, perfectas y delicadas, se han efectuado a mano y con «*barén*», lo que demuestra la calidad de los resultados.

El tiraje por prensa exige una presión en sentido vertical y uniforme en toda la extensión de la plancha. Puede servir para ello cualquier prensa de las llamadas «*tipográficas*», tanto las más sencillas como las utilizadas para sacar pruebas, hasta las de mecanismo más complicado. Para el tiraje de gran formato, el autor ha utilizado, con excelentes resultados, las prensas usadas por los carpinteros para encolar planchas en los tableros.

Las operaciones que se han de efectuar para un tiraje en prensa, son las siguientes: una vez entintada la plancha, se coloca sobre la superficie horizontal de la prensa, llamada platina o mármol; sobre la plancha se coloca el papel a estampar, superponiéndole unos papeles secantes o bien fieltros, con el fin de restar dureza a la presión y conseguir además una mayor uniformidad; luego se acciona el volante con movimiento uniforme, levantando con cuidado los fieltros y el papel estampado, una vez que se ha presionado sobre toda la extensión.



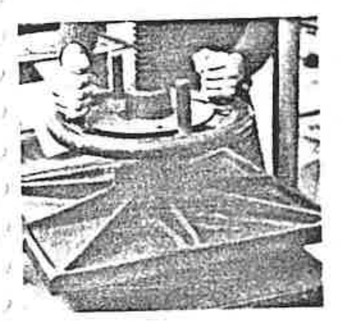
Estampado manual por presión ejercida con el envés de una cuchara



Resultado de estampación manual con cuchara



Estampado de una xilografía en una prensa tipográfica de pruebas (M. Josefa Colom)



Prensa vertical

«Anunciación», anónimo holandés. «San Humberto», del Maestro de J. a B., hacia 1407. Planchas grabadas por el procedimiento «a criblé»





GRABADO «CRIBLÉ»

En esta técnica se usa plancha de metal blando, aleación de plomo, cobre y estaño. El dibujo se graba al buril y las valoraciones de grises se consiguen por medio de punzones de distinta forma, y, golpeándolos, martillean sobre la superficie, para conseguir así una especie de «*acribillado*», procedimiento que da nombre a la técnica. Aparecido hacia 1430, y aun no siendo un grabado sobre madera, se le considera como una variante del grabado xilográfico.

GRABADO TIPOGRÁFICO EL AGUAFUERTE

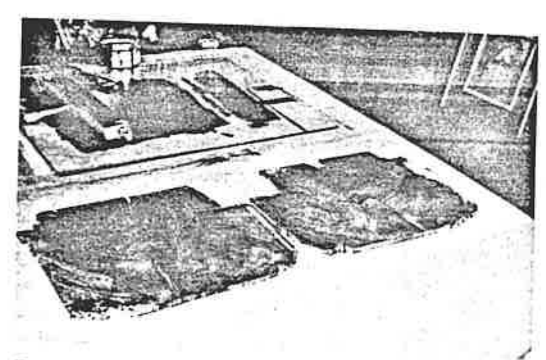
Sobre una plancha de metal se puede conseguir un grabado de parecidas características al xilográfico, vaciando los blancos con ácido en vez de con útil. Para ello se dibuja el tema sobre la plancha con un pincel impregnado de barniz. Una vez seco el dibujo, se sumerge la plancha en ácido, el cual ataca las partes descubiertas. Pueden conseguirse efectos por medio de una punta o raspador que elimine el barniz donde interese, dando lugar a un grafismo muy parecido a una xilografía. Aun siendo el mismo procedimiento que el utilizado para grabar al aguafuerte, se diferencia de él porque la plancha se entinta con rodillo, o sea, en superficie, al contrario que en aguafuerte, donde se entintan los surcos y se limpia la superficie. El tiraje se efectúa como si fuera una xilografía.

Nuevas técnicas y materiales

El mayor aprovechamiento, por parte de los artistas, de las calidades y textura natural de la madera, así como la aparición de nuevos materiales con posibilidad de ser grabados, han enriquecido el campo del grabado tipográfico y de la xilografía.

Entre los nuevos materiales debemos destacar el linóleo, los plásticos, el tablex y las chapas de madera noble. El linóleo es un tejido hecho de lienzo impermeabilizado por una capa de aceite de linaza y corcho pulverizado. Es un material sumamente apropiado para ser grabado, ya que ofrece un buen grado de dureza para soportar la presión del tiraje, y a la vez presenta gran facilidad a las gubias y cuchillas, lo que permite conseguir un grafismo más airoso y espontáneo que en la madera. Sin embargo, no es recomendable para grabar líneas muy finas. El maestro Picasso ha dignificado el grabado al linóleo con sus series de estampas a uno o varios colores, y en las que ha conseguido calidades anteriormente insospechadas; así queda demostrado, una vez más, que no hay material malo cuando unas manos maestras saben sacar de él sus posibilidades.

Los revestimientos plásticos constituyen un material idóneo para ser grabado, teniendo sobre el linóleo la ventaja de su dureza de bordes en los cortes, lo que elimina el peligro de rotura en los mismos. Otro material muy interesante es el tablex, un tablero artificial fabricado por el prensado de resinas y desperdicio de madera y papel. Puede trabajarse como una xilografía sin el inconveniente del veteado de la madera, pero con el obstáculo de la falta de nitidez en los bordes. Trabajado con los instrumentos clásicos, resulta aconsejable para estampaciones planas de gran superficie, pero no así para un trabajo minucioso. Dada su dureza y su poco grosor, puede ser estampado tanto en prensa plana como en prensa de huecograbado (tórculo), que permite conseguir unos bellos efectos de estampado en seco (gofrado), entintando con un rodillo la superficie superior si se desea conseguir una tinta además del grofado. Los tableros chapeados ofrecen una bella textura natural imposible de conseguir por otro procedimiento. Al entintar su superficie con un rodillo duro, se entintan las partes salientes, haciendo resaltar el veteado. Se utilizan generalmente para fondo de una estampación posterior o se trabajan con gubia para conseguir blancos de interesantes efectos.



Estampado de formas naturales. Arriba: entintado de los troncos.

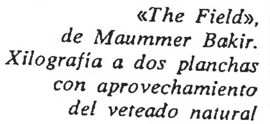
Abajo: resultado de la estampación («El dios Sol», de Mariano Rubio)



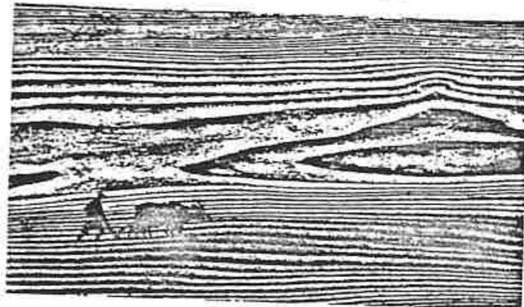


«La Arlesiana», linograbado de Picasso, estampado a 6 colores

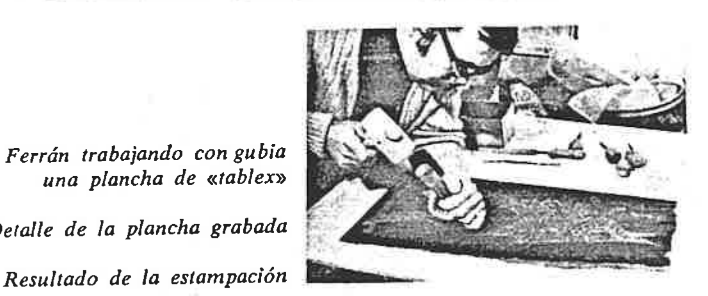
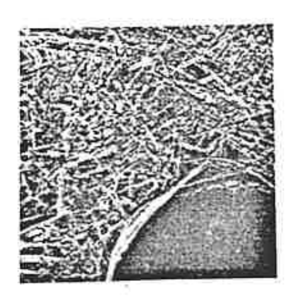
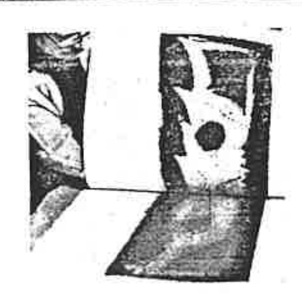




«Hommage a Velaskez», xilografía a 5 planchas, de Mersad Berber



«The Field», de Maummer Bakir. Xilografía a dos planchas con aprovechamiento del veteado natural

Ramón Ferrán trabajando con gubia una plancha de «tablex»

Detalle de la plancha grabada

Resultado de la estampación



Grabado en plancha de linóleo

«Diógenes», grabado al «camaïeu» de Ugo di Carpi



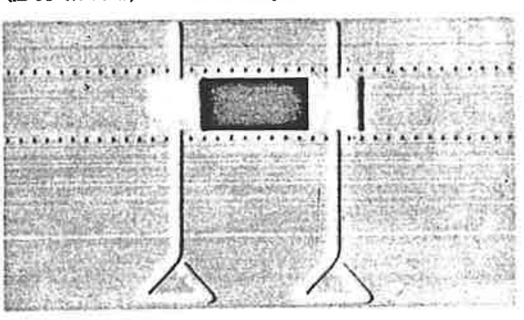
Mezcla de técnicas

Para la ejecución de una estampa pueden usarse varias técnicas a la vez. Así, puede utilizarse la técnica xilográfica en combinación con la calcografía, el fotograbado, la serigrafía, etc. Puede también efectuarse una estampación calcográfica de una plancha grabada xilográficamente; es el método utilizado por el grabador Piza, quien denomina este procedimiento *«a la gouge»*, y emplea para ello planchas de cobre o de cinc trabajadas con golpes de gubia, buril, escoplo y martillo. Signoret usa un procedimiento distinto, que consiste en hacer incisiones sobre un contrachapado delgado, como si se tratara de un grabado en hueco. A fin de que la tinta, al penetrar en las incisiones, no sea absorbida por las paredes laterales porosas, Signoret las endurece con un baño de cola resistente al calor, a la humedad y a la acción del petróleo. Con este procedimiento se consigue una gran pureza de tono en los colores y un aterciopelado que da gran calidad a la estampa.

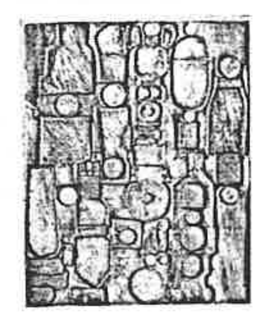
Grabado en «camaïeu» y estampaciones en color

Los grabadores xilógrafos han tenido desde siempre la constante preocupación de conseguir medios tonos y eliminar con ello el duro contraste del blanco y el negro, propio del grabado en madera. Hacia el siglo XVI apareció en Alemania y en el norte de Italia la llamada técnica *«camaïeu»*, que consiste en grabar una plancha para los valores negros y otra para un valor medio que se entinta con un color de medio tono, generalmente ocre o gris. Pueden conseguirse varios valores más, grabando una plancha para cada uno. En el tiraje se comienza por los tonos más claros a los más oscuros y se finaliza con la estampación del negro. Con ello se consiguen unos valores de volumen pictórico, como se hacía con las grisallas preparatorias de las pinturas clásicas. El parecido de los valores de un grabado de este tipo con los que presenta un camafeo, ha dado motivo a su denominación francesa de *«camaïeu»*. La xilografía estampada en color exige la misma técnica que la usada en el procedimiento anterior, o sea, una plancha por cada color que se desee conseguir en la estampación, sin olvidar que la superposición, en el tiraje de dos colores, dará lugar a un tercero.

Estampado en seco o «gofrado». «Dos llaves», de Omar Rayo



«Tradición y progreso», de Pierre Courtin, sobre plancha de cinc



Xilografía en el Extremo Oriente. Japón

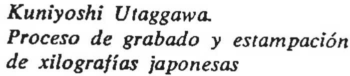
Al tratar del grabado en madera, es necesario referirse al grabado en Oriente y, sobre todo, al japonés. El espíritu oriental no está interesado en la consecución de una tercera dimensión, por lo que considera al grabado calcográfico, con sus juegos de luces y de sombras, como un defecto occidental. Es por ello que la estampación plana de la xilografía habría de brindarles una mejor solución.

El grabado en madera japonés se diferencia muy poco de la xilografía al hilo occidental. Una vez preparada la madera, lisa y dura, los japoneses pasan el dibujo por medio de un papel delgado que se adhiere a la plancha. Si hubiera algún error en el proceso de grabar, se vacía la parte equivocada y se incrusta en el hueco una nueva pieza de madera, para repetir sobre ella el trabajo. En los bordes de las planchas se marcan unas muescas topes, a fin de efectuar con facilidad el registro de los distintos tirajes de color. Se graba también una plancha por color a estampar.

Es en el tiraje donde existe diferencia radical entre la xilografía occidental y la oriental. En primer lugar, la tinta empleada en Oriente es al agua, mientras que en Occidente son utilizadas las tintas grasas. Con tales tintas los orientales consiguen una pureza y transparencia de tono parecida a la acuarela, ya que su preparación consiste en diluir los pigmentos colorantes en agua y añadir una pequeña cantidad de cola de arroz. La plancha se entinta por medio de unas brochas de pelo corto de crin, siempre a favor de la veta de la madera. Antes de hacer esta operación es conveniente tapar el poro de la madera con una capa de cola y aun así el procedimiento exige una cierta rapidez de ejecución, so pena de encontrar fallos en el tiraje por excesiva sequedad de la tinta. Una vez efectuado el entintado, se aplica sobre la plancha un papel de arroz, llamado comúnmente papel japonés en el mercado, el cual se ha humedecido previamente. La presión para efectuar el estampado es manual, con ayuda de una almohadilla especial muy plana, ancha y circular, llamada «*barén*». La presión sobre el papel se va efectuando uniformemente con movimientos giratorios.



Masanobu: «El poeta Saigyo». Grabado japonés del s. XVIII



Kuniyoshi Utaggawa. Proceso de grabado y estampación de xilografías japonesas

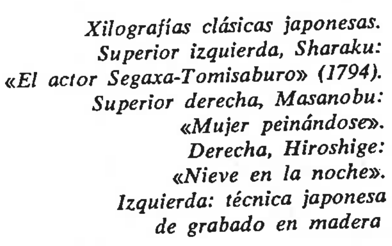










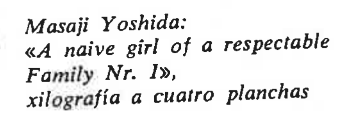


Xilografías clásicas japonesas. Superior izquierda, Sharaku: «El actor Segaxa-Tomisaburo» (1794). Superior derecha, Masanobu: «Mujer peinándose». Derecha, Hiroshige: «Nieve en la noche». Izquierda: técnica japonesa de grabado en madera



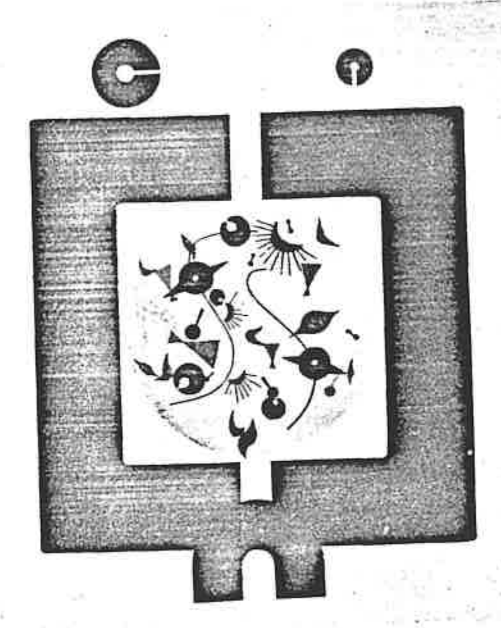


Moderno resultado con la utilización de técnicas tradicionales



Masaji Yoshida: «A naive girl of a respectable Family Nr. 1», xilografía a cuatro planchas

Yasa Itorai Morimy: «Guerrero» dos planchas, dos colores



La estampa xilográfica japonesa actual ha sabido combinar sabiamente los procedimientos antiguos con la expresión artística moderna. A la delicadeza y transparencia de tonos tradicionales, los japoneses han añadido otras técnicas actuales, como son el gofrado o estampado en seco, para lo cual se estampan en primer lugar las tintas planas; tras esto, será preparada la plancha, a fin de conseguir los efectos de relieve, bajo la presión de una prensa plana, superponiendo al papel estampado unos fieltros blandos para ayudar a conseguir el relieve deseado. Tal es, por ejemplo, el procedimiento usado actualmente por el grabador Masaji Yoshida.



«Martirio de San Bartolomé» (Aguafuerte) de Jusepe de Ribera

4

grabado en hueco o calcografía

GRABADO EN HUECO O CALCOGRAFICO

El proceso del grabado en hueco o calcográfico es inverso al tipográfico o en relieve, ya que en vez de grabar la plancha con la intención posterior de entintar la superficie, como en la xilografía, en el grabado en hueco se trabaja la plancha teniendo en cuenta que serán las incisiones las que recibirán la tinta y se estamparán en el papel. El grabador en hueco hace incisiones en plancha como lo hacían los prehistóricos grabadores en hueso, pues ellas determinan el dibujo de uno y otro caso.

A esta técnica se la denomina en español como grabado «*en hueco*», «*calcográfico*» o «*talla dulce*». La denominación genérica inglesa es «*intaglio*», la alemana «*tiefdruck*» y la francesa «*impression en creux*» o «*taille douce*». La denominación genérica de calcografía proviene del griego «*kaikon*», con cuya palabra se suele denominar también a los museos oficiales donde se conservan las planchas y se efectúan tirajes de las mismas. Las calcografías de París, Vaticano y Madrid son estatales.

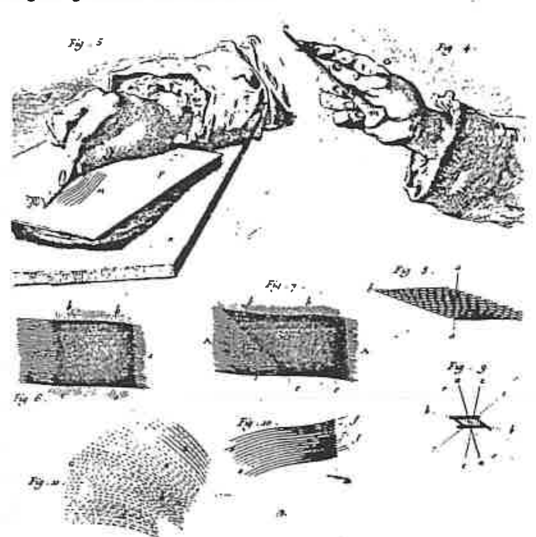
En Occidente, los comienzos del grabado calcográfico tienen efecto a mediados del siglo XV, como fruto y aplicación del trabajo en metal de los orfebres, siendo anterior el trabajo de los artesanos árabes de Damasco, que, con relieves grabados en hueco, decoraban armas y armaduras. El resultado eran unos bellos bajorrelieves, denominados desde entonces con el nombre de «*damasquinados*». Parece ser que el orfebre florentino Tomasso Finiguerra fue quien, deseando sacar un calco de uno de sus «*niellos*» grabado en metal, entintó los huecos de la plancha grabada, limpió seguidamente la superficie, tomó un papel y, por medio de una fuerte presión, arrancó la tinta depositada en los surcos, dando lugar a un verdadero grabado calcográfico.

Las planchas a utilizar en el grabado en hueco son de metal, de grano regular y lisas. Pueden ser de cobre, cinc, aluminio, latón, acero o hierro, pero las usadas más comúnmente son las de cobre y cinc. En la actualidad se pueden adquirir dispuestas ya para ser grabadas, con un calibre uniforme y con una de las caras pulimentada. Para conseguir en ellas las incisiones en las que quedará alojada la tinta, se usan dos técnicas: la directa, en la que el grabador arranca el metal por medio de un utensilio, sea buril o una punta de acero; y la técnica indirecta, que consiste fundamentalmente en recubrir la plancha con un barniz que la impermeabiliza. Después, con una punta de metal, se va eliminando el barniz de las partes que interesa estampar, para sumergir luego la plancha en baño de ácido, el cual ataca al metal en las partes descubiertas y efectúa un mordido, consiguiéndose la incisión indirecta. Los procedimientos directos de grabado calcográfico son: buril, punta seca y manera negra.



«La Coronación de la Virgen», de Masso Finiguerra (hacia 1460)

Modo de empuñar el buril, según grabado de A. Bosse



Taller de grabado calcográfico (s. A. Bosse)

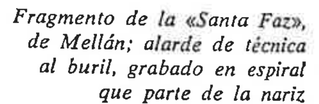




«San Eustaquio», de Alberto Durero (Buril)



«Retrato de Henri de Montmor», buril de Claude Mellan



Fragmento de la «Santa Faz», de Mellán; alarde de técnica al buril, grabado en espiral que parte de la nariz



Buril

Entre las técnicas del grabado, es quizá la que exige un aprendizaje más duro. Por su especial consistencia, las planchas de cobre son las más indicadas, pero también son utilizadas igualmente las de cinc. Para trabajos especiales, tales como sellos y papel moneda, se emplea igualmente el acero. En la actualidad se utilizan, con óptimos resultados, las planchas de plástico rígido y las de celuloide.

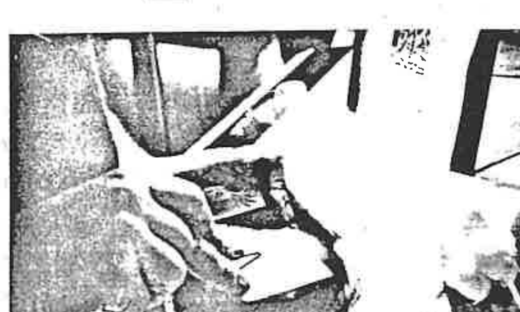
El nombre dado a esta técnica proviene del útil usado: el buril, con el cual se han grabado las más antiguas planchas de metal, instrumento utilizado también desde siempre por los orfebres, y de cuya profesión han salido los grabadores más expertos en esta especialidad. El buril se compone de una varilla de acero de determinada sección, montada en un mango con forma de seta. La manera de empuñar el buril es muy importante en este procedimiento. Debe albergarse el mango en la cavidad de la mano y apoyar el dedo índice en la varilla, para empuñar el útil con el resto de los dedos. El buril incide en la plancha por las dos fuerzas diferentes que le imprime el grabador: una de dirección y otra de presión. La dirección del surco debe ser de ritmo uniforme y cuidadoso, ya que se tiene siempre el peligro de que, al recibir el buril la presión de

la mano, pueda resbalar la punta sobre la superficie de la plancha y cambiar de dirección sin control. La ayuda de la mano izquierda es fundamental en el grabado al buril, pues es la encargada de desplazar a la plancha con un movimiento rotatorio. Para ayudar a esta misión, se acostumbra a apoyar la plancha en una almohadilla de cuero que permite una gran libertad de movimientos. La mano derecha trabaja siempre en dirección de fuera a adentro, *«de la mano al corazón»*, como acostumbran a decir los del oficio.

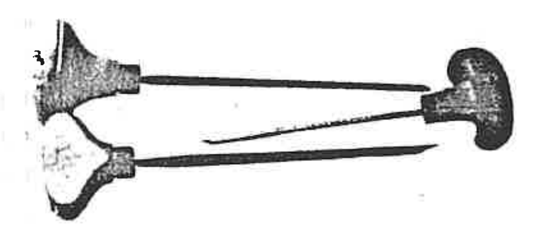
Existen buriles de muy variada sección y de ella depende la forma y calibre de la incisión a realizar. El perfecto afilado es fundamental y exige un cierto aprendizaje. Al efectuar la incisión en el metal, se levanta una viruta, quedando a veces rebabas laterales que se eliminan por medio de un rascador, para dejar el surco limpio. La característica principal del grabado al buril es la nitidez de su grafía. Sus líneas tienen un comienzo y un final fino, con una parte central de más grosor. Ello se debe a que la entrada y salida del buril en el metal coinciden con los momentos de menos presión de la mano. El grabado de buril es el que tiende a la frialdad y exige un largo entrenamiento y una gran paciencia. En su ejecución existe el peligro de caer en un virtuosismo artesano que ahogue la espontaneidad del artista. Por lo dicho anteriormente, se podría pensar que es un procedimiento en desuso entre los artistas actuales; pero, muy al contrario, es usado por un gran número de grabadores modernos, entre los que destacan los de tendencia *«op»* y los del *«Atelier 17»*.

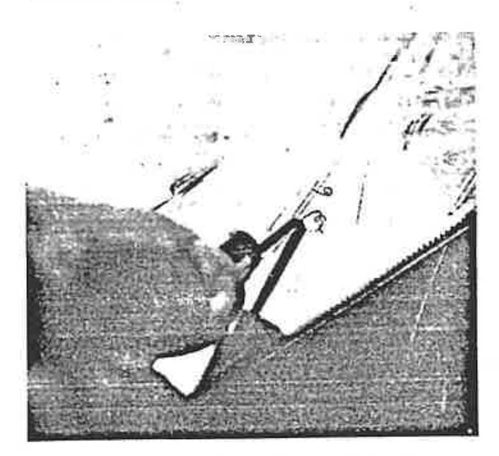


Mesa de trabajo de un burilista (M.ª Josefa Colom)



Grabando al buril sobre almohadilla



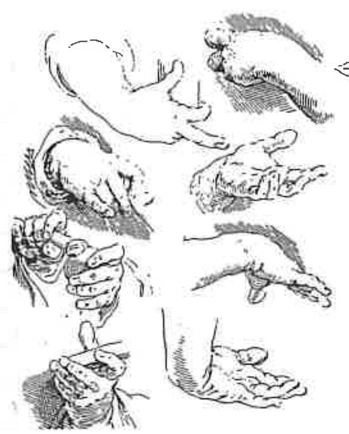


Viruta arrancada al metal por el buril



Rascado de la rebaba

Ejercicios de grabado al buril



«Minotauro», buril de Camí (fragmento)



Ejercicios de grabado al buril.
«Formas», buril de Hayter



Punta seca

Es la manera más directa y más simple de grabar en hueco, ya que consiste en hacer incisiones directas en la plancha por medio de una punta dura que acostumbra a ser un punzón de acero, una punta de acero montada en mango o bien un diamante montado especialmente. Se trata de una técnica que fue usada en principio solamente como medio complementario del aguafuerte (por ejemplo, en la obra «*Triunfo de la Virgen*», de Rembrandt), pero que luego se utilizaría como técnica única. Al artista le ofrece la gran ventaja de la frescura del trazo y de no ser necesario un aprendizaje previo, siendo por ello la técnica preferida por muchos artistas que no se quieren comprometer en el aprendizaje del oficio de grabar. El instrumento se empuña con la mano derecha, a veces ayudada también por la izquierda, y este impulso directo es el que permite hacer incisiones más o menos profundas, las cuales dan lugar a una gran variedad de matices.

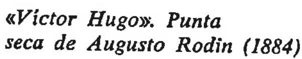
Lo que distingue a la punta seca de otros procedimientos es su trazo nervioso, así como el hecho de que, al no eliminar totalmente el metal arrancado en el momento de la incisión, queda al lado del surco una barba o rebaba. Al entintar la plancha se aprecia, al lado de la línea del surco, una media tinta producida por la rebaba que retiene parte del entintado. Al efectuarse el tiraje, se observa una línea nítida acompañada lateralmente por un flocado que le confiere una especial dulzura al trazado. Cuando la rebaba es excesiva y existe el peligro de que llegue a cegar la incisión en el momento de soportar la violenta presión de la prensa, es conveniente hacerla desaparecer parcialmente por medio de un rascador de acero. Es recomendable también comenzar el grabado de la plancha por las partes menos comprometedoras, para luego seguir con las más fuertes y de más intención. Puede partirse de un dibujo previo, trasladado a la plancha por calco, o bien marcar a pincel unos rasgos previos. El mayor inconveniente que presenta la punta seca es la corta vida de la plancha en el tiraje, ya que la presión de la prensa y el desgaste sufrido por el frote de la gasa en el entintado, van consiguiendo hacer desaparecer las rebabas y a la vez cegando las incisiones. Con un buen cobre grabado por este procedimiento, es recomendable no pasar de un tiraje de veinte pruebas, si se desea obtener excelente resultado. Acerando la plancha, puede triplicarse el tiraje, pero siempre es necesario vigilar la calidad de lo que se va estampando.



Manejo del punzón



Eliminación de rebabas



«Víctor Hugo». Punta seca de Augusto Rodin (1884)



«El árbol muerto». Punta seca de A. Dunoyer (1920)

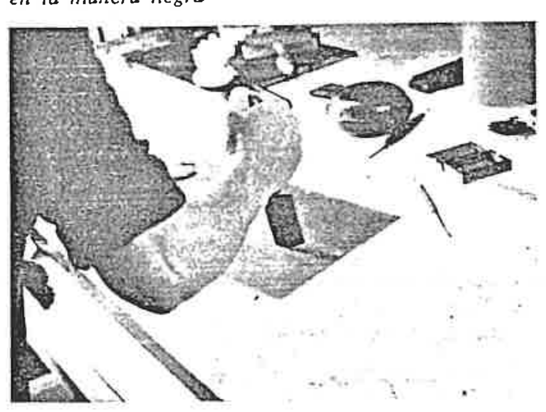


Grabando a punta seca



«El campanario de Sauzon». Punta seca de Bernard Buffet (1962)

Utilización del «berceau» en la manera negra



Manera negra

Este procedimiento recibe también el nombre de grabado *«al humo»* (*«mezzotinto»* en italiano y en inglés, y *«Schab Kunst»* en alemán). Descubierto por Luis de Siegen en 1634, consiste en granear la plancha, de cobre o de cinc, con un punteado uniforme que, una vez entintado, presenta un negro profundo. Dicho punteado se puede conseguir por medio de ruletas, pero es un trabajo muy fatigoso. Existe un instrumento especial llamado *«berceau»*, que consiste en una cuchilla curva y dentada. Al imprimirle con el mango un movimiento de balance, se consigue un perfecto graneado. En la actualidad se pueden adquirir planchas ya graneadas, o bien se encarga el graneado de las mismas a un taller de Artes Gráficas.

Una vez preparada la plancha, se lleva a cabo un *«desgraneado»* de ciertas partes por medio de un rascador y bruñidor de acero, los cuales van eliminando el graneado hasta conseguir una completa gama de grises, del negro al blanco. La manera negra es un procedimiento laborioso y que exige un gran conocimiento de su técnica. Fue muy utilizada

en Inglaterra durante el siglo XVIII, pero actualmente son contados los grabadores que la emplean, por su laboriosa ejecución y porque es un arte de manchas, sin contorno lineal, lo que le da una calidad excesivamente mórbida, sin una geometría constructiva, siendo muy difícil de dominar el justo punto medio del desgraneado. Hamaguschi y Avatti en Francia y M.ª Josefa Colom en España, han conseguido, con esta difícil técnica, grabados de una gran calidad.



Desgraneado con rascador

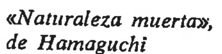


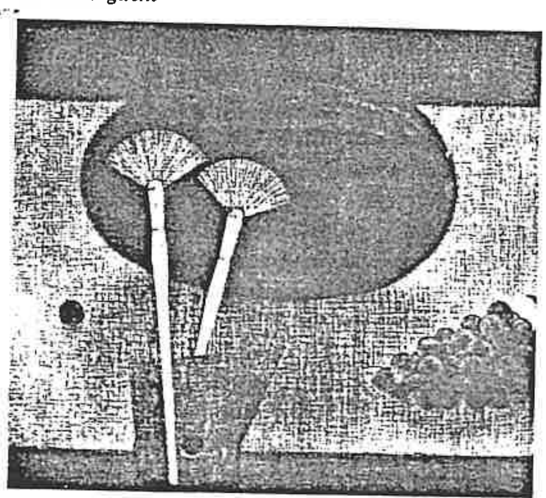
Desgraneado con bruñidor



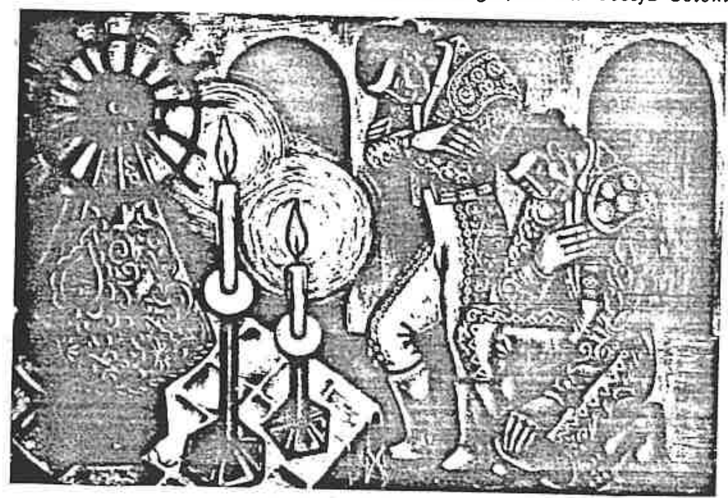
Grabado clásico inglés a la manera negra

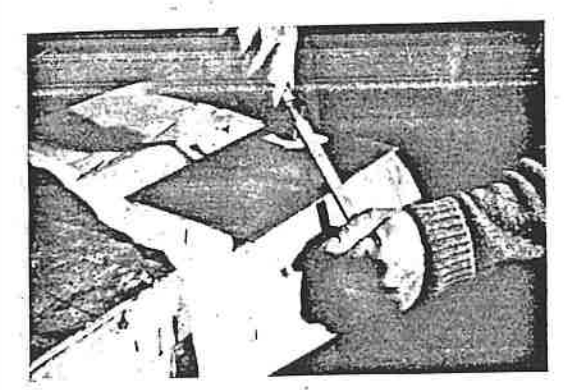
«Naturaleza muerta», de Hamaguchi



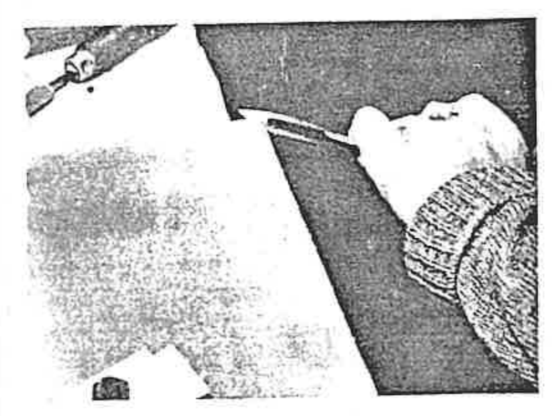


«La muerte del torero». Manera negra, de M.ª Josefa Colom

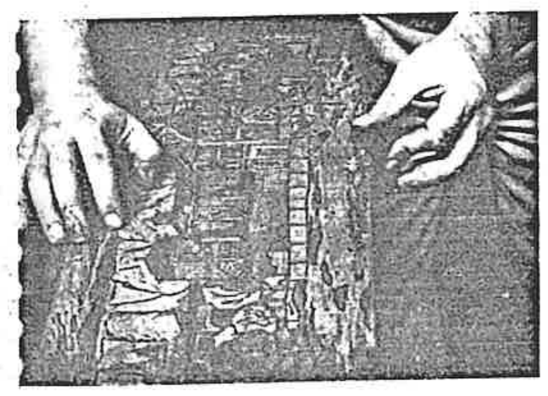




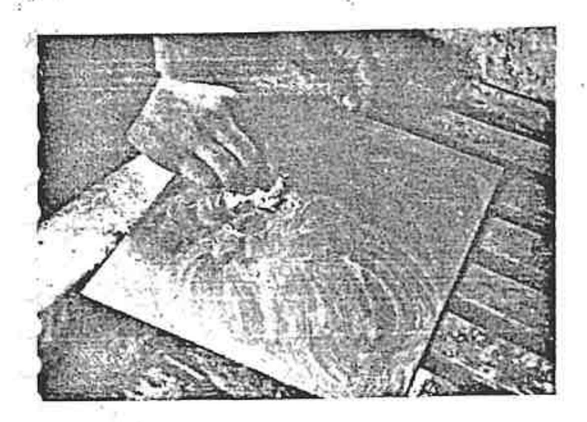
Limado de la plancha



Repaso del limado con el rascador



Acabado del bisel con piedra esmeril



PROCEDIMIENTOS INDIRECTOS DE GRABADO AL HUECO O CALCOGRÁFICO

Son varios los procedimientos indirectos, pero todos tienen el denominador común de conseguir grabar las incisiones en la plancha por medio de un ácido que ataca las partes del metal no reservadas por una película impermeabilizante de barniz. La técnica recibe el nombre genérico de «*aguafuerte*», debido a la denominación antigua de ácido, particularmente el nítrico. Existen diversas variaciones del procedimiento, siendo la más usual el aguafuerte a línea. Las otras reciben las denominaciones de «*barniz blando*», «*aguatinta*», que pueden ser a su vez al azufre, al azúcar y a la resina.

Las técnicas del aguafuerte eran ya utilizadas en la Edad Media por los árabes en Damasco, para decorar armas y utensilios diversos. De Oriente pasó a España y en los comienzos del siglo XVI se empezó a utilizar la técnica del damasquinado para el arte de grabar. Las planchas que se utilizan en el aguafuerte pueden ser de cobre, cinc, aluminio, acero y hierro. El cobre ofrece una gran pureza de trazo al ser atacado por el ácido y le sigue en bondad el cinc, menos compacto y en el que, por tanto, las mordidas aparecen más inseguras en sus límites. Depende mucho de la intención del artista la conveniencia de uno u otro metal. Las planchas presentan una superficie pulida, debiendo estar perfectamente escuadradas. Se liman sus bordes hasta conseguir un limpio bisel, ya que si se dejan los bordes rectos, al recibir la presión del tórculo, cortan el papel que se va a estampar.

Todas las operaciones de preparación de la plancha requieren un especial cuidado. La primera de ellas consiste en desengrasar la superficie de la plancha que se va a barnizar, ya que de no hacerlo así quedarían partes sin cubrir por el barniz, a las cuales atacaría el ácido. Para la operación de desengrase se puede utilizar blanco de España con agua y mejor aún con vinagre, mezcla que se pasa por la superficie de la plancha con un algodón. También puede usarse una solución de sosa cáustica al 30 %. A continuación se lava a fondo la plancha con agua. Una vez seca, se procede al barnizado. El barniz es un elemento fundamental en el aguafuerte y se presenta en el mercado, bien sea en estado sólido con forma de cono truncado, o bien en estado líquido, que se guarda en frascos herméticos. Los barnices servidos por el comercio acostumbran a ser de óptima calidad, pero hay grabadores que prefieren llevar a cabo su preparación en el taller. Los ingredientes fundamentales del barniz son: cera virgen, betún de Judea o asfalto y el aguarrás. La cera virgen es el elemento realmente impermeabilizante, al que le ofrece la debida consistencia el betún de Judea, mientras que el aguarrás es el diluyente óptimo de ambos. Una fórmula de dosificación general es la siguiente: 12 g de cera virgen, 12 g de betún de Judea y 100 g de aguarrás. Para dar mayor fluidez al barniz se acostumbraba anteriormente añadir a la cera los mismos gramos de almáciga o mástic, pero la dificultad de encontrar



Desengrasado y lavado de la plancha

este producto en el mercado actual, aconseja el utilizar parafina en vez de la almáciga, por lo que una fórmula muy utilizada y de buenos resultados es: 5 g de cera virgen, 7 g de parafina y 12 g de betún de Judea para 100 g de aguarrás. En primer lugar se derriten la cera y la parafina al baño de María, añadiendo 50 g de aguarrás y, finalmente, el betún pulverizado con el resto del aguarrás. Se mueve lentamente la mezcla hasta conseguir la disolución completa de todos los elementos, con lo que se obtiene un líquido negruzco semiespeso que deberá depositarse en un frasco herméticamente cerrado. Para conseguir el barniz sólido, se lleva a cabo la misma operación anterior, pero sin el ingrediente del aguarrás. El espeso líquido resultante se deja caer sobre agua fría, con lo que se solidifica y se amasa en forma de bolas, que luego se usarán envueltas en una muñeca de tela.

Existen múltiples variantes de barniz. He aquí las que, al parecer, fueron empleadas por dos célebres grabadores.

Fórmula de Rembrandt:

30 g de cera virgen
15 g de almáciga o mástic
15 g de asfalto calcinado.

Fórmula de Jacques Callot:

150 g de cera
75 g de asfalto calcinado
75 g de almáciga (en invierno, sólo 30 g)
30 g de resina
30 g de cola de zapatero
15 g de esencia de trementina (aguarrás).

Como podrá apreciarse, los elementos fundamentales son la cera y el asfalto. Si se aprecia demasiada cristalización al efectuar la mezcla, se añade un poco de cera virgen. Si, por el contrario, al dar el barniz en la plancha, tarda en secar, se deberá añadir asfalto como endurecedor. El espesor se gradúa con el aguarrás. Toda clase de barniz líquido se aplica a la plancha por medio de un pincel, o mejor, con una paletina (brocha plana). El barniz sólido o de bola, al que se envuelve en una tela fina, se aplica sobre la plancha calentada en un hornillo, con movimiento rotatorio de la muñeca y de izquierda a derecha. Para igualar la película que deja el barniz, se utiliza un tampón hecho con algodón envuelto en muselina.

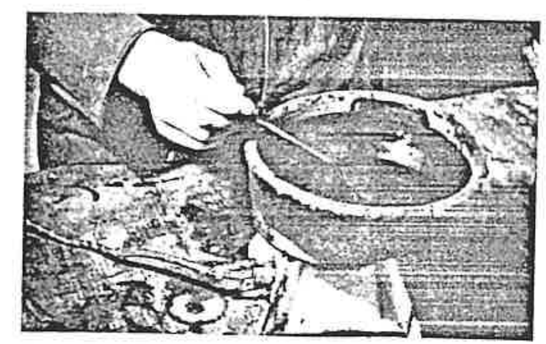


Barnizado a pincel

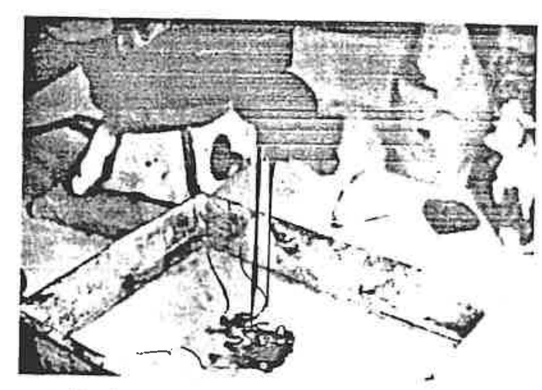


Barnizado a bola

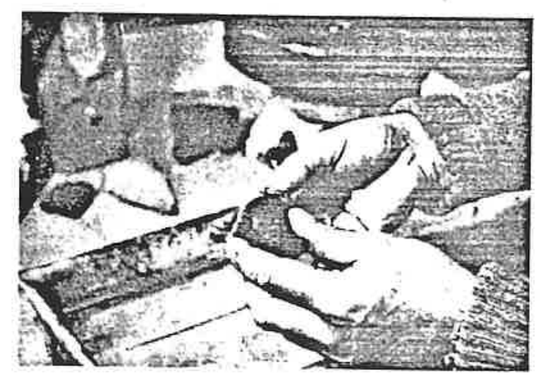




Derretido al bañomaría

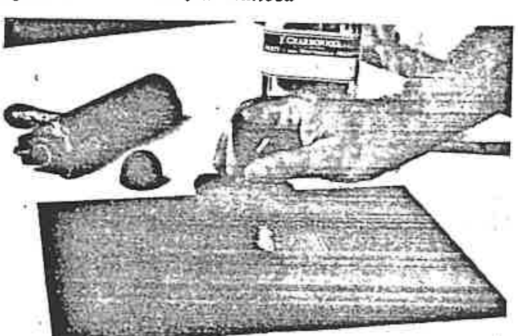


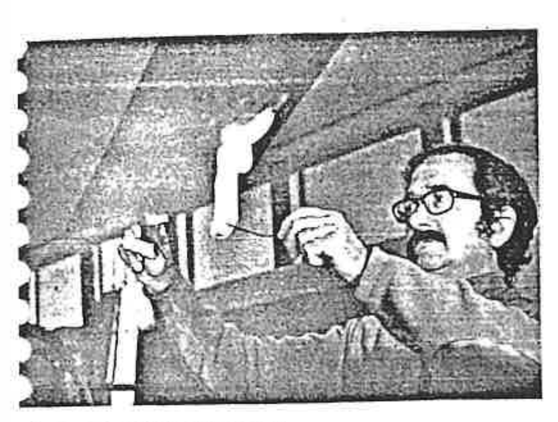
Solidificado en agua

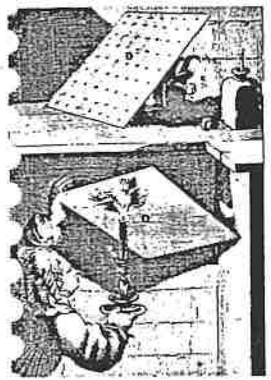


Amasado a mano de la bola

Igualado del barniz a muñeca







Ahumado de la plancha, operación que no ha variado a través del tiempo

Levantado del barniz con punta de acero



Una vez barnizada la plancha, es aconsejable ahumar la superficie impermeabilizada, para lo que se usa una vela o bien un algodón impregnado en petróleo, con lo que se consigue endurecer e igualar el barniz, y al oscurecerlo, luego se pueden apreciar con mayor claridad las líneas grabadas. Durante la operación del ahumado se vuelve la superficie barnizada cara al suelo con ayuda de una mordaza, para que reciba el calor y el humo de la vela o del algodón con petróleo. Tanto en el caso del barniz líquido como en el del sólido, es importante que el espesor del mismo sea exacto, ya que si es excesivo, saltará en el momento de grabar, y si escesivamente fluido, se correrá el peligro de que el ácido lo traspase en su acción mordiente. En la actualidad muchos aguafortistas emplean el procedimiento de rodillo para el barnizado. Para ello se usa un barniz en cuya composición entra la esencia de lavanda, el cual se deposita sobre un cristal y se extiende por medio de pasadas de rodillo de gelatina, de caucho o de cuero. Una vez empapado el rodillo, se pasa sobre la plancha hasta conseguir una película uniforme. Durante esta operación la plancha se mantendrá suavemente caliente. La parte posterior de la plancha acostumbra a estar impermeabilizada, pero de no ser así, se le da una capa de un barniz muy consistente, o mejor, una capa de goma de laca diluida en alcohol. En la actualidad se emplean también pinturas al plástico o de esmalte rápido.

Sobre la plancha barnizada se puede dibujar directamente el asunto a grabar con un lápiz graso de color claro. Si se parte de un dibujo previo, deberá trasladarse por medio de un calco, tal como se ha explicado en el capítulo dedicado a la xilografía. A continuación se resigue el dibujo con una punta de acero, levantando el barniz, con lo que quedará al descubierto el metal de la plancha. Para conseguir, en un solo mordido de ácido, variedad en el ancho de las líneas, se pueden utilizar puntas cortadas a bisel, montadas sobre mango de madera o de metal, que son los que suelen utilizar los retocadores de fotograbado. Para las líneas muy finas es recomendable el empleo de agujas de las usadas para coser.

«El caballero, la muerte y el demonio», de Durero. Izquierda: dibujo previo. — Centro: dibujo invertido para su calcado. — Derecha: plancha estampada







Mordido de la plancha por el ácido

Una vez acabado el rayado de la plancha, se introduce en la cubeta que contiene el baño de ácido. Los más recomendables son el ácido nítrico y el percloruro de hierro; el primero es de efectos rápidos, pero ataca al metal de manera un tanto incontrolada, dando lugar a cavidades en las paredes laterales de los surcos; el percloruro de hierro, por el contrario, es el ideal para morder el cobre, ya que es más lento pero de una gran limpieza de incisión y sus vapores son menos tóxicos que los del nítrico. El percloruro se encuentra en el mercado en forma cristalizada y se disuelve en una proporción de 300 g por litro de agua. También se puede adquirir en estado líquido, a 45° del pesaácidos, peso en este estado óptimo para el mordido. El ácido nítrico se encuentra en el mercado a 40° del pesaácidos, con una excesiva capacidad mordiente, por lo que debe rebajársele en una proporción de 100 g de ácido por un litro de agua. La capacidad de corrosión de ambos baños depende de su temperatura: a temperatura más alta, mayor capacidad de corrosión.

Es más aconsejable el ácido nítrico industrial que el químicamente puro, ya que tiene mejores propiedades corrosivas, pero siempre rebajado con agua en la proporción entre 10 y 12 %, como ya se ha indicado.

Las cubetas más usadas en la actualidad son las de plástico. Como la profundidad del surco depende del tiempo de inversión de la plancha en el ácido, es necesario hacer unas pruebas previas con distintos tiempos de inversión. Para ello se toma una pequeña plancha del metal a tratar, se efectúa un rayado en toda su extensión y se sumerge en el baño durante 5 segundos, por ejemplo. Se lava y seca a continuación y se tapa con barniz una franja, volviendo a sumergir la plancha 20 segundos más, con lo que se consigue un mordido total de 25 segundos. Cambiando los tiempos y reservando franjas en cada mordida, el resultado será una tabla de valores de profundidad y de tiempos que nos guiarán durante el proceso de mordido.

Al poco tiempo de sumergir la plancha en el ácido se observará la formación de unas burbujas sobre las líneas del metal descubierto por la punta. Estas burbujas pueden llegar a reventar el barniz, por lo que si el burbujeo es aparatoso, se debe hacer desaparecer con un balanceo de la cubeta o bien pasando una pluma de ave por encima de la superficie de la plancha. Por ello es mucho más conveniente utilizar un ácido de acción lenta, ya que de esta manera se puede controlar con mayor facilidad su acción y eliminar desagradables sorpresas. Lo más corriente es que con una sola mordida, la cual lógicamente consigue un solo valor de incisión, no se dé por acabada una plancha. Para conseguir una gama variada de valores de los rayados de una plancha, se habrán de recubrir las partes en las que no se desee insistir con un barniz de secado rápido, llamado de retoque, y compuesto por asfalto y trementina. Entonces se volverá a sumergir la plancha en el ácido tantas veces y tiempos como se considere oportuno.

Una vez efectuadas las diversas mordidas, se hace desaparecer el barniz por medio de un disolvente que puede ser petróleo o gasolina. Lavada y seca la plancha y con el fin de ver las distintas incisiones y su intensidad, se dará una tinta ligera con una muñeca o bien pintura al óleo, eliminando la tinta de la superficie con una gasa, de una tarlatana o también papel de periódico. Al quedar solamente la tinta alojada en los surcos, el grabado conseguido se destacará sobre el pulido de la plancha. Entonces, para mayor seguridad, se efectuará un tiraje en la prensa. Dicha estampación recibe el nombre de *prueba de estado.*

En el caso de que las incisiones hayan quedado, en general, menos profundas de lo deseado, deberá efectuarse un nuevo barnizado de la plancha con un rodillo cargado de barniz, llamado de remorder, que

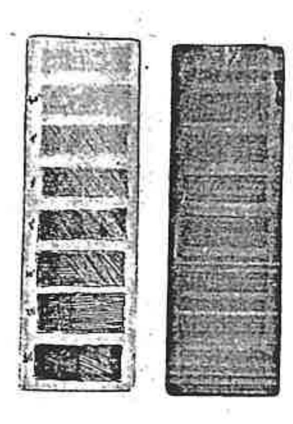
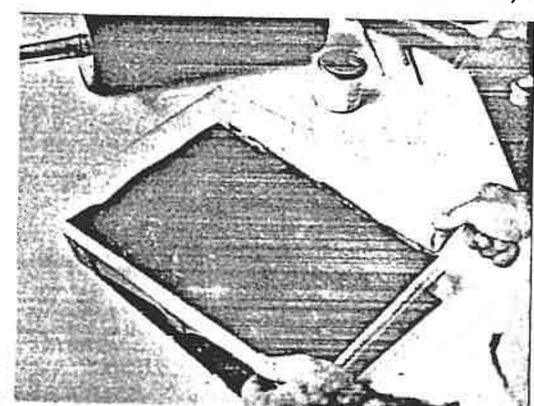


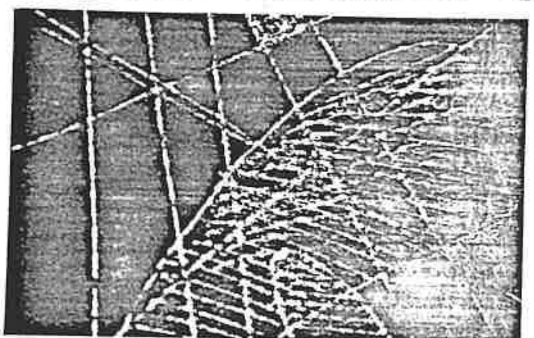
Tabla de valores con distintos tiempos de mordido de ácido

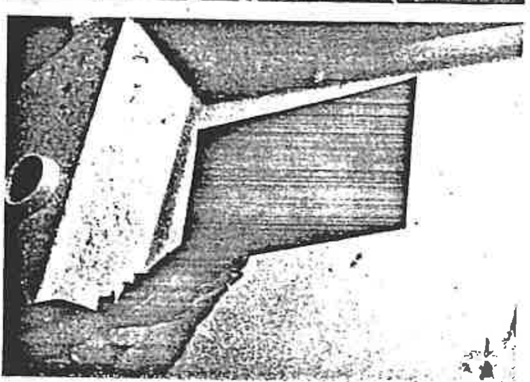
Mordido de ácido

Formación de burbujas

Pasada de una pluma para eliminar las burbujas





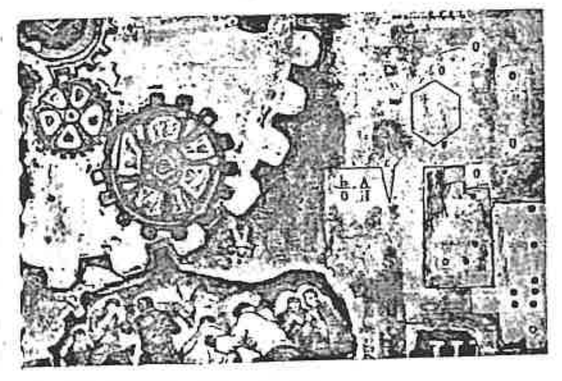




Eliminado del barniz por un disolvente: aguarrás, petróleo, etc.



Plancha de Rembrandt resuelta con una sola mordida



Plancha resuelta por reservas de barniz a pincel

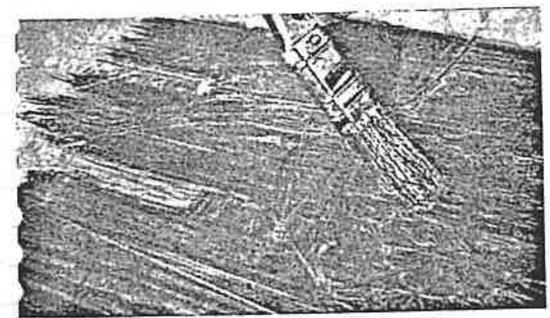


Primer estado o mordida de un grabado de Durero

Barniz de remorder, dado a rodillo

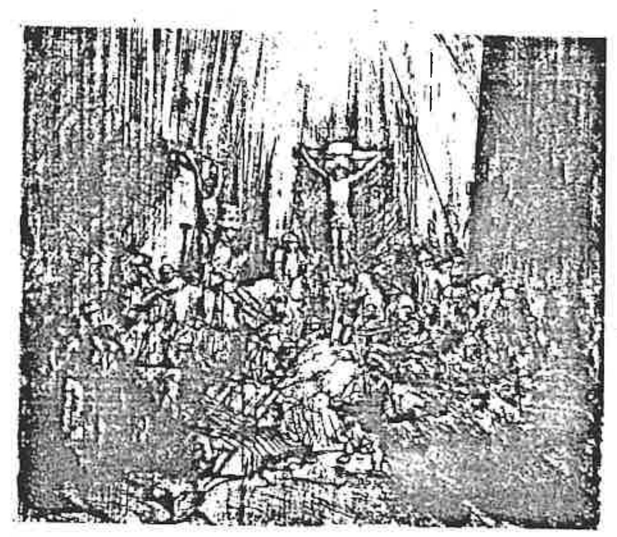
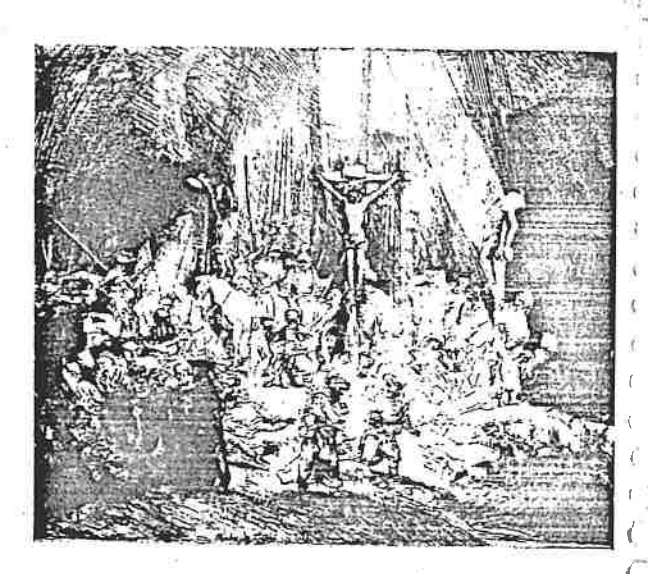


Nuevo barnizado de la plancha, tras de una mordida

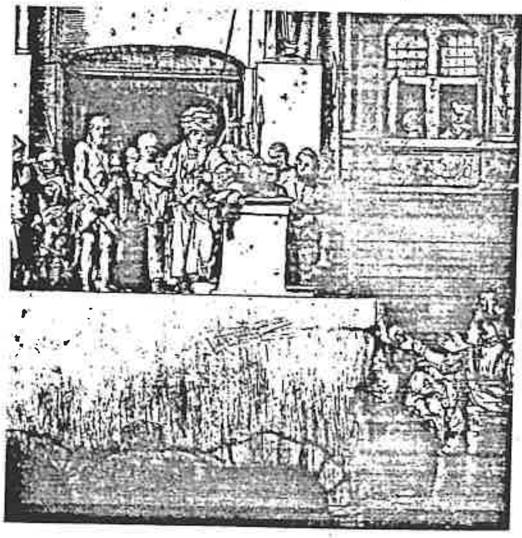




Matisse. Plancha grabada con un solo ataque de ácido

Rembrandt: «Las tres Cruces» (1653), en su tercer y cuarto estado

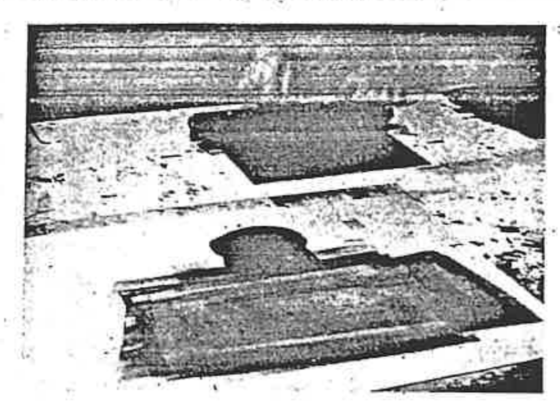



Rembrandt: «Ecce Homo». Cuarto estado y punta seca. Detalle del octavo estado, donde se aprecia hasta la desaparición de personajes

puede ser barniz normal rebajado con aceite de espliego. El barniz cubre solamente la superficie de la plancha y deja libres las incisiones que se someten a un nuevo proceso de mordido, hasta conseguir la profundidad de incisión deseada. Cuando el grabador desea conseguir nuevos efectos de líneas que se entrecrucen con las anteriores, y hallar con ello las medias tintas y los negros profundos que dan su personal calidad al aguafuerte, se tendrá que desengrasar la plancha y barnizarla de nuevo, a pincel o a bola. Una vez seca la capa de barniz, se volverá a rayar la plancha con la punta, atacándola de nuevo con el ácido. Este proceso se puede repetir tantas veces como se considere necesario. Existen planchas de Rembrandt en las que pueden apreciarse hasta once y más procesos como el descrito.

Correcciones y retoques

Para conseguir la corrección o supresión de incisiones, se utiliza el rascador y el bruñidor. Con el primero llegan a desaparecer los surcos por eliminación del metal, pero la operación se acabará con el bruñidor, al que se aceitará para que no raye la plancha. Esta operación es en realidad un mal necesario, común a todas las técnicas de grabado o talla dulce, pues permite que pueda volverse a grabar sobre la superficie borrada. En el caso de querer aumentar la intensidad de algunas líneas, se pueden reforzar con el buril.



Recubrimiento de una plancha con barniz blando dado a rodillo



Operación del arrancado del barniz

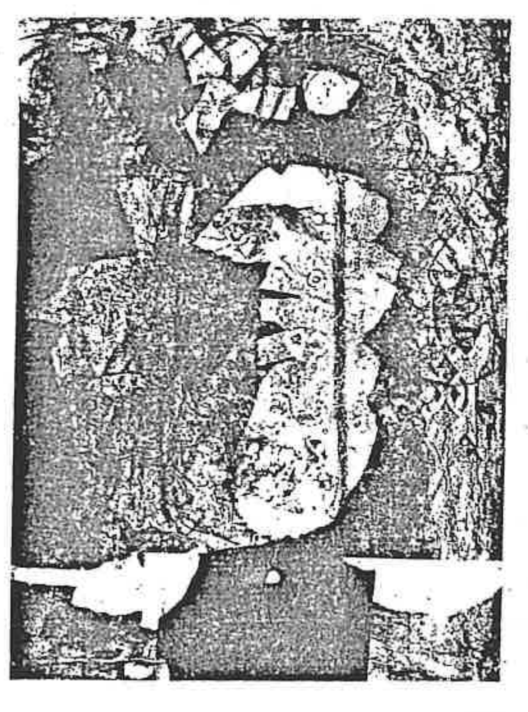
Barniz blando

Es una variante del grabado al aguafuerte en la que se cubre la plancha con un barniz rico en grasa que permite un secado muy lento. Dicho barniz puede componerse con una parte de grasa animal y dos de barniz de bola. Se calienta la plancha desengrasada en el hornillo y con un rodillo blando se extiende el barniz, que se habrá depositado previamente en la superficie por medio de una muñeca, hasta conseguir una película fina y uniforme. Si sobre la plancha así barnizada extendemos un papel y dibujamos una serie de líneas sobre el mismo, la presión ejercida hace que el barniz blando se adhiera al papel, dejando al descubierto la plancha en las partes rayadas, las cuales serán atacadas por el ácido. Como cualquier presión puede arrancar el barniz, debe operarse apoyando la mano sobre una madera que a su vez se asentará sobre dos tacos, con el fin de hacer un puente sobre la plancha. Con este procedimiento se consiguen efectos parecidos al dibujo con lápiz sobre papel. El grosor de las líneas depende del afilado de la punta usada y de la calidad del grano, textura y grosor del papel utilizado. Esta técnica, usada por los grabadores amantes de la *cocina,* se ha revalorado modernamente al conseguir grabar con ella estructuras tales como telas, hojas, maderas, etc., dando lugar a un trabajo de *collage,* grabado muy interesante. Este tipo de posibilidades, ofrecidas por el barniz blando, se halla en el capítulo dedicado a las nuevas técnicas de grabar.



Felicien Rops: «El viejo fauno» (1885), barniz blando

Clavé: «Dos trovadores» (1970), barniz blando y aguafuerte



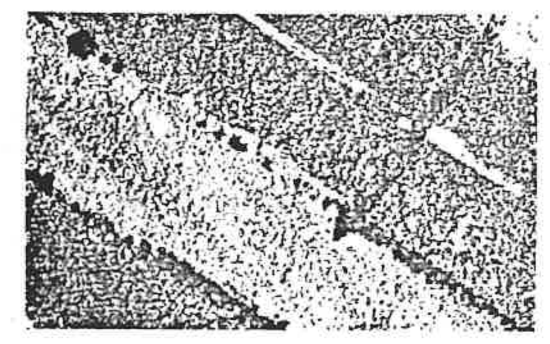
AGUATINTA

Tanto el buril como la punta seca y el aguafuerte, son procedimientos típicamente lineales. El grabador en hueco deseó desde siempre encontrar un procedimiento que le permitiera conseguir una gama de grises que matizase y enriqueciese su trabajo a línea. A comienzos del siglo XVIII parece ser que fue el pintor grabador holandés Zeegers quien grabó la primera aguatinta. Es una técnica pura de grabado en hueco, que consiste en espolvorear sobre la superficie de la plancha una capa de resina pulverizada. Para conseguirlo de una manera uniforme, se introduce la plancha en una caja herméticamente cerrada, en cuyo fondo se deposita la resina pulverizada, la cual se avienta por medio de un ventilador manual o eléctrico. Los granos de resina se van depositando en la superficie de la plancha hasta cubrirla con una capa. Se saca a continuación la plancha de la caja con sumo cuidado y se calienta la parte inferior con una llama de gas o bien con un algodón impregnado en alcohol, hasta conseguir que los granos de resina se derritan, dejando entre sí unos intersticios de plancha sin cubrir, que serán posteriormente atacados por el ácido. Como en el caso del aguafuerte, es conveniente preparar en una pequeña plancha la escala de valores, para asegurar el resultado de las diferentes mordidas. Los más variados valores de grises se consiguen utilizando el barniz de retoque y efectuando varias mordidas. Es una técnica difícil de dominar, ya que un exceso o defecto en cantidad de granos de resina crean los consiguientes problemas. El momento más peligroso del procedimiento es el de derretir los granos al calentar la plancha, ya que si se queda corto de calor, los granos no se agarran a la plancha y dan lugar a fallos, y si, por el contrario, resulta excesivo el calor, entonces los granos se derriten y se aplastan en demasía, ocupando más superficie de la debida y ocultando la plancha. Debe retirarse la llama en el momento en que la resina comienza a conseguir un brillo especial. Para apreciar la bondad del resinado, es conveniente observarlo con una lupa. Para efectos especiales que no precisan uniformidad, puede espolvorearse la resina manualmente, por medio de un bote con una cantidad determinada de resina pulverizada en su interior y la salida tapada con una tela que haga de tamiz. Golpeando suavemente las paredes del bote, los granos de resina irán depositándose en la plancha. Actualmente se emplea también un pulverizado de pintura dado a pistola o con spray.

La técnica llamada *al azúcar* es un auxiliar muy interesante del grabado al aguafuerte, con el que se consiguen bellas calidades. Para su aplicación se prepara en un platillo una mezcla semifluida de azúcar y tinta china negra. Sobre una plancha preparada a la resina, se reservan, con la mezcla explicada y a pincel, las partes que no se deseen atacar con el ácido. Una vez efectuada la operación y seca la mezcla aplicada, se barniza a pincel toda la plancha con una capa fluida y uniforme; seco el barniz, se sumerge la plancha en un baño de agua. Al cabo de un rato,

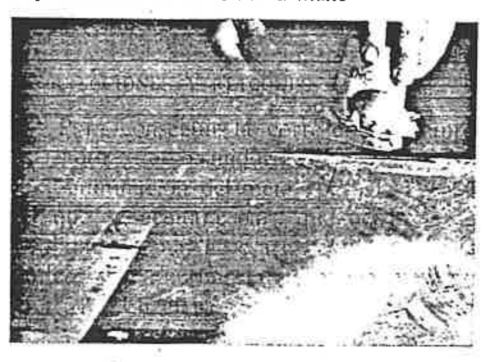


Francisco de Goya.
Segundo estado de la sexta plancha del capricho «Nadie se conoce».
Resina y aguafuerte

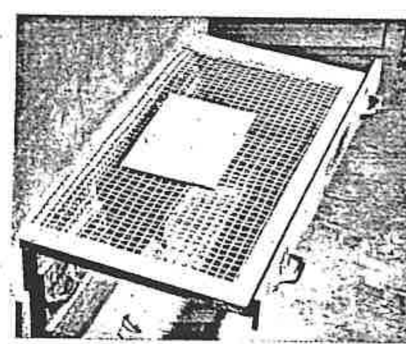


Granulado de resina

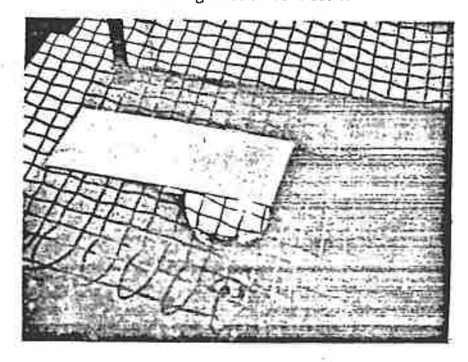
Espolvoreado de la resina a mano

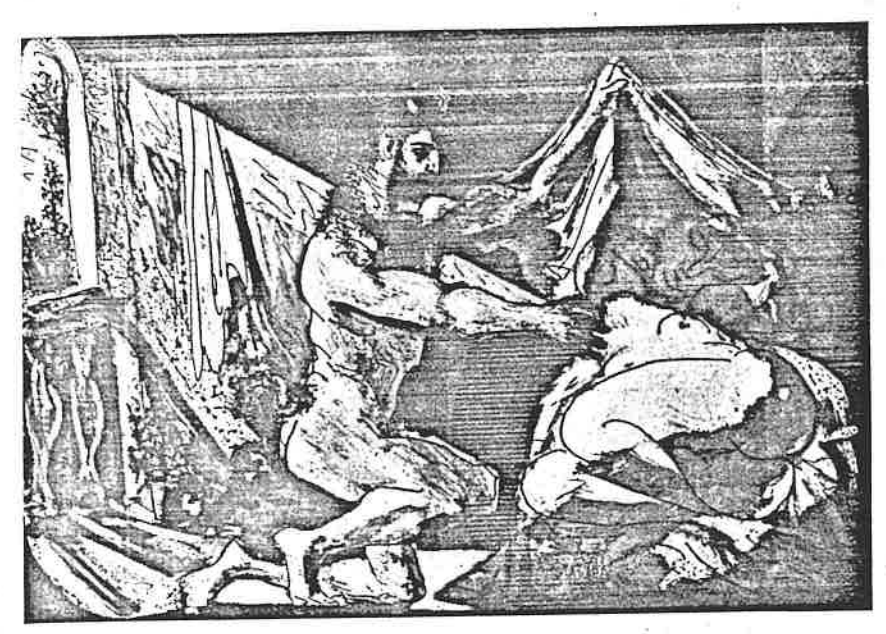


Caja de resinas

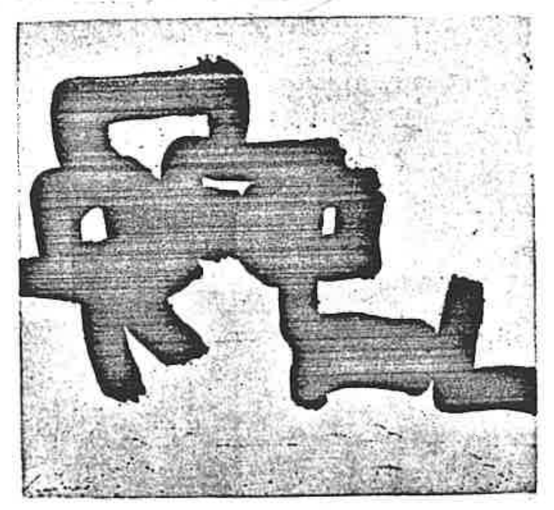


Derretido de los granos de resina



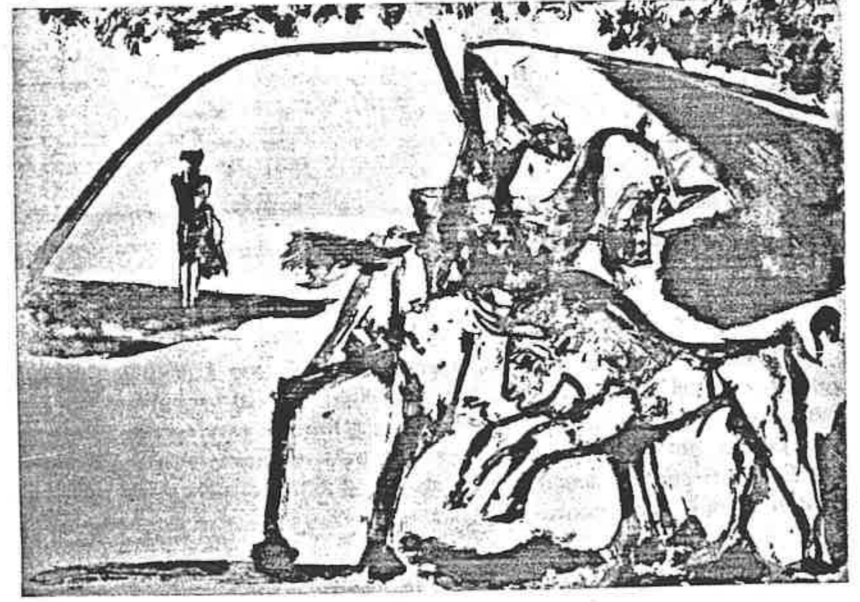


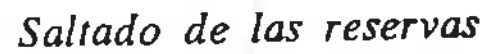
Picasso: «Minotauro descubriendo a una mujer», de la Suite Vollard (1936). Aguafuerte y resinas



«Gran modulación», de Chillida

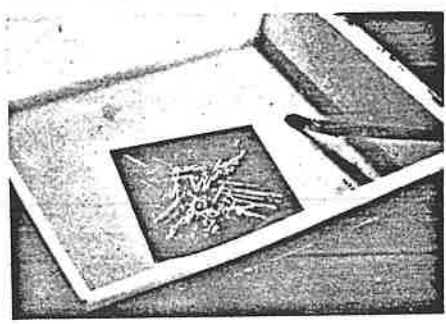
«Corrida II», de Picasso. Reservas al azúcar





Aplicación de las reservas al azúcar

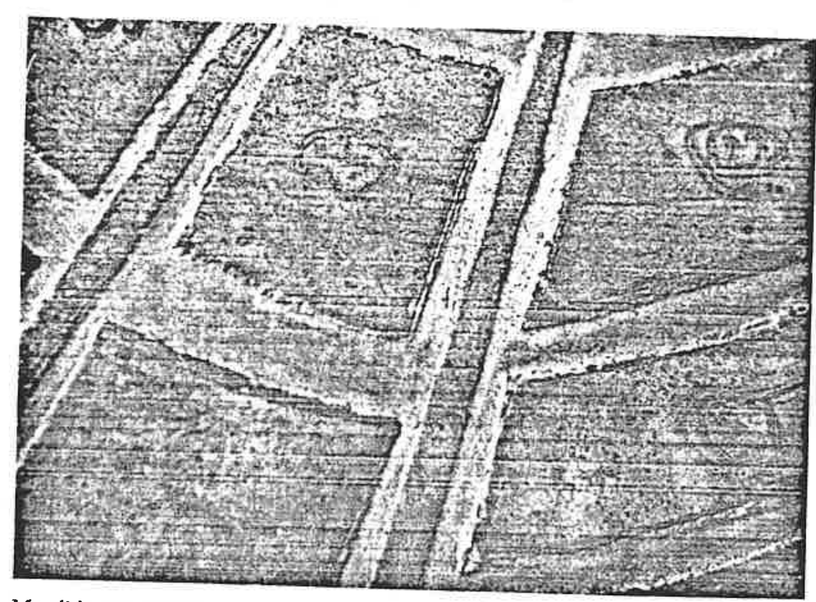
Saltado de las reservas



las partes reservadas con la mezcla de azúcar se reblandecen, se hinchan y hacen saltar el barniz cubriente, dejando al descubierto el metal, preparado a la resina, por donde atacará el ácido. Picasso, en muchas de sus obras grabadas en hueco, ha conseguido por este procedimiento efectos de maravillosa frescura.

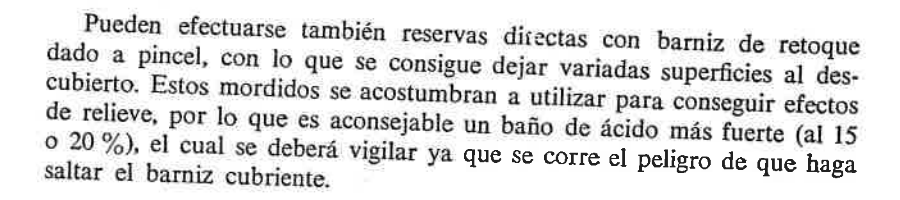
Otra de las posibilidades de la técnica al aguatinta, es el aceite de oliva. Consiste en pintar con aceite de oliva las partes que se deseen atacar y espolvorear a continuación flor de azufre hasta cubrir la plancha con una capa muy fina. El aceite de oliva, el azufre y el cobre forman un compuesto, un sulfuro de cobre, que ataca al metal con un punteado, consiguiendo unos grises de gran delicadeza. El procedimiento sólo es válido para el grabado en cobre. Si se ataca directamente con ácido fuerte dado a pincel, una plancha de cinc, cobre u otro metal, dará lugar a interesantes calidades de fino graneado, pero con el inconveniente de falta de control en la acción corrosiva. Como técnica auxiliar suele dar excelentes resultados.

Ataque de plancha con ácido puro

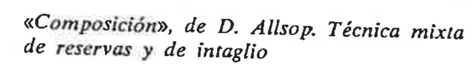


Mordido en plancha reservada a pincel (grabado del autor)

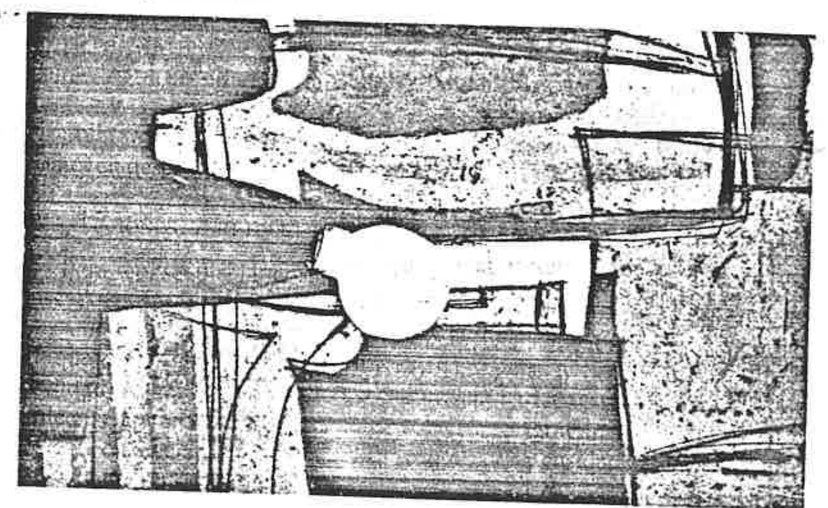
Lasansky: «Young Lady», resinas y aguafuerte

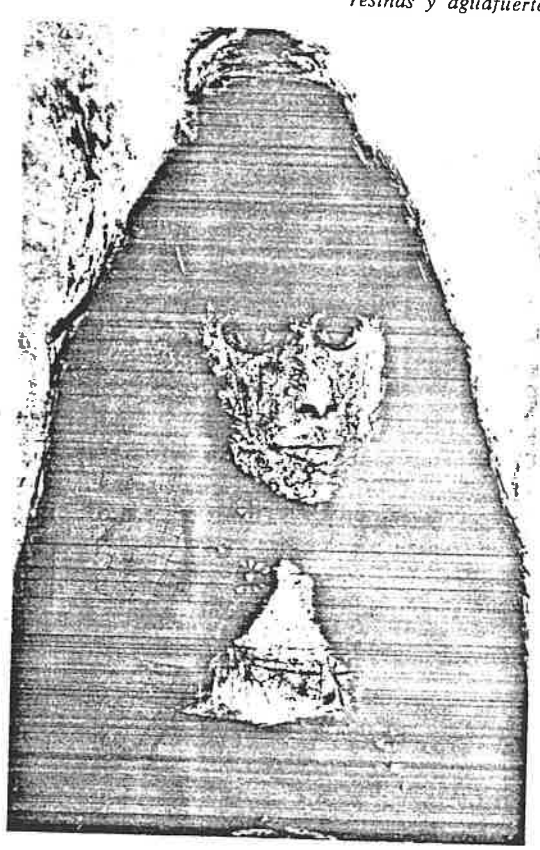


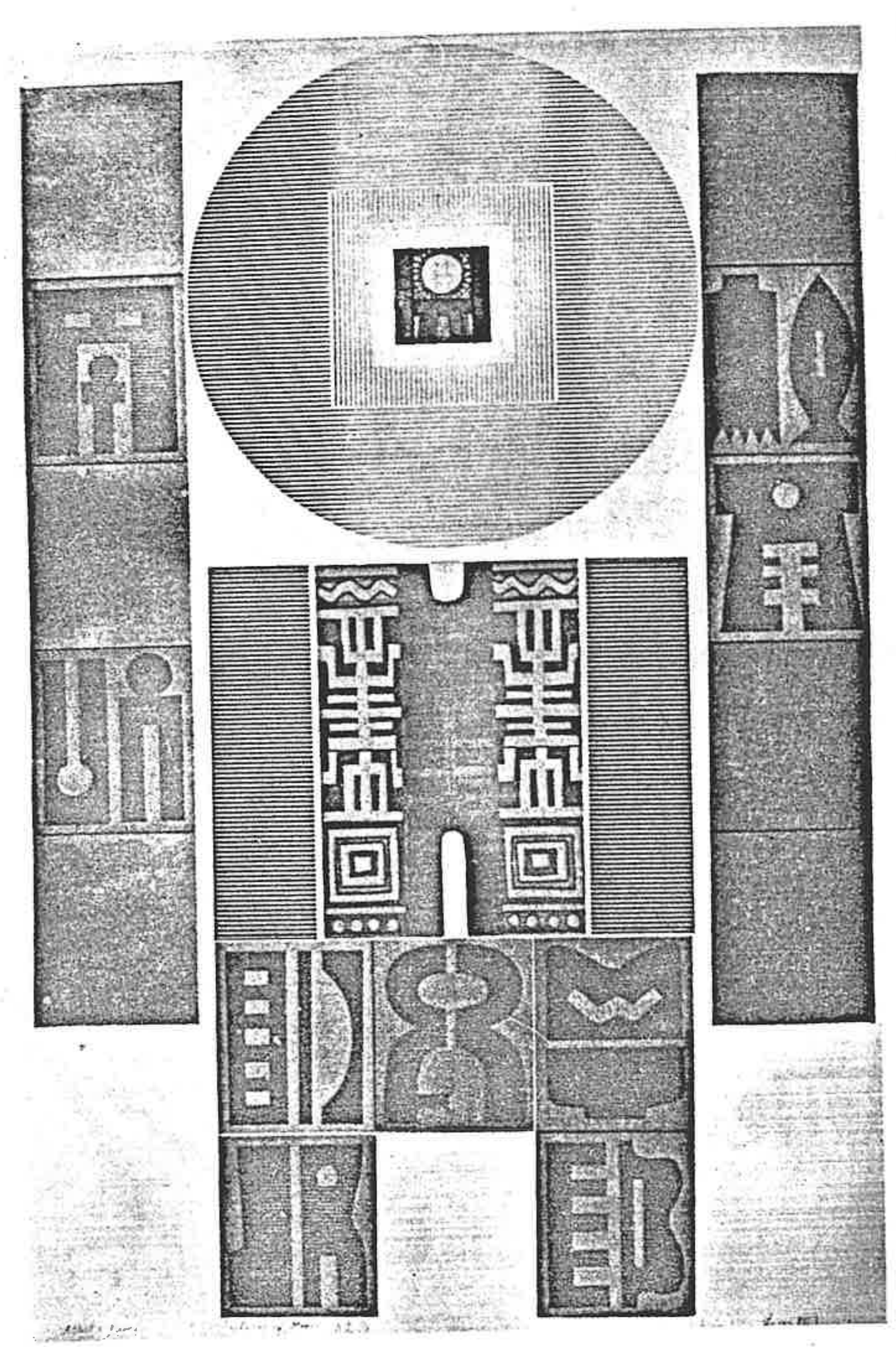
Pueden efectuarse también reservas directas con barniz de retoque dado a pincel, con lo que se consigue dejar variadas superficies al descubierto. Estos mordidos se acostumbran a utilizar para conseguir efectos de relieve, por lo que es aconsejable un baño de ácido más fuerte (al 15 o 20 %), el cual se deberá vigilar ya que se corre el peligro de que haga saltar el barniz cubriente.



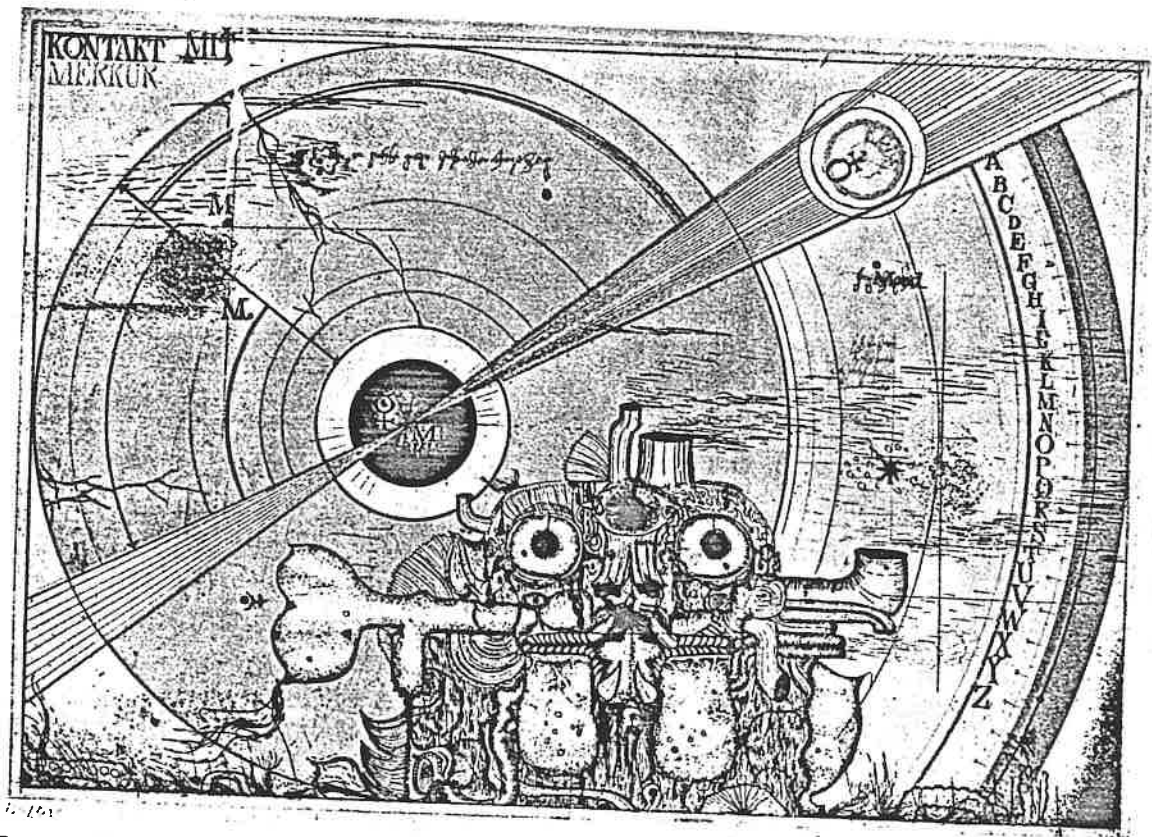
«Composición», de D. Allsop. Técnica mixta de reservas y de intaglio





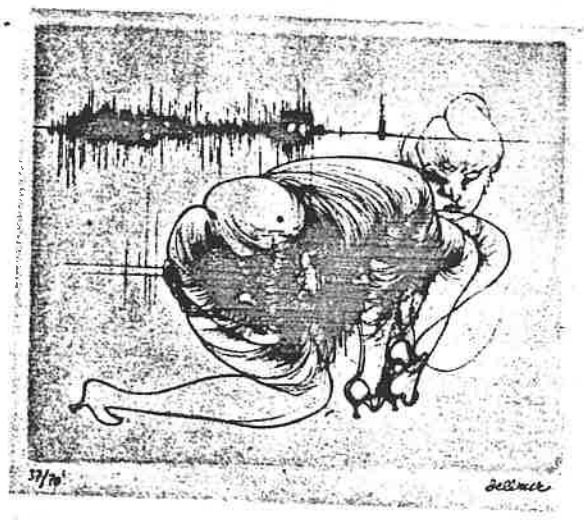


Shidu-Pin-Liao: «Festival of Mond», aguafuerte

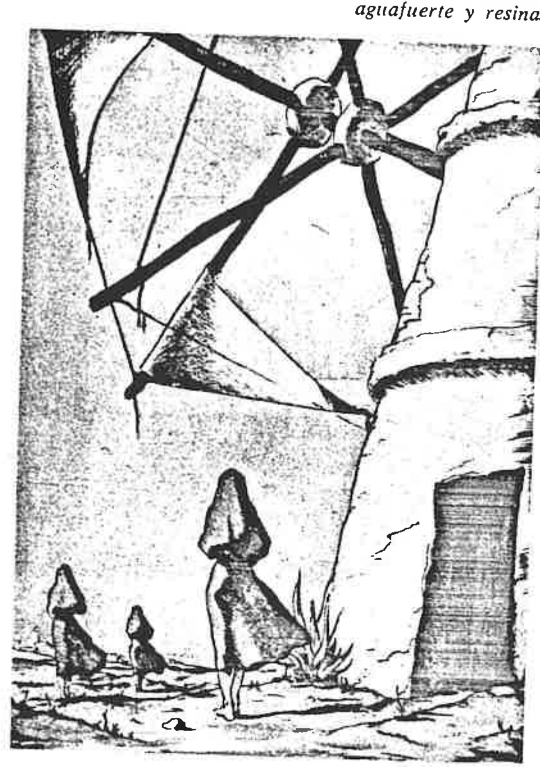


Bremer: «Kontakt mit Mercur», aguafuerte y resinas a cinco colores

Bellmer: «Poupèe», aguafuerte y buril



Capuletti: «Trois femmes au moulin»,
aguafuerte y resinas

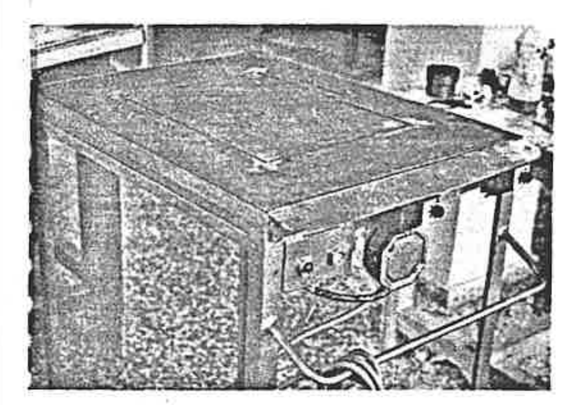


Impresión de grabados en hueco o calcográficos

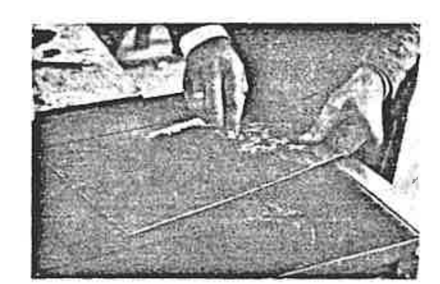
Una vez grabada la plancha, se procede a su entintado. Para ello se utilizan unas tintas especiales llamadas calcográficas, no tan duras como las usadas en las Artes Gráficas. Se presentan en botes o en cómodos tubos como los de óleo. En una superficie lisa, cristal, mármol o plástico rígido, se deposita una cierta cantidad de tinta, cargando con ella un tampón de cuero o de tarlatana, con el que se reparte la tinta por toda la superficie de la plancha, de tal manera que no quede surco limpio de tinta. Durante esta operación es conveniente conservar la plancha lo suficientemente caliente para que la tinta discurra con facilidad. Luego se efectúa una primera limpieza de la tinta sobrante con seda o tarlatana, hasta que desaparezca de la superficie y evitando que un exceso de limpieza llegue a descargar de tinta las incisiones. Se concluye la operación, bien pasando un papel de periódico, en suaves movimientos rotatorios, o con la palma de la mano empolvada ligeramente de talco, para conseguir con ello los blancos puros.



Entintado con tampón



Mesa con resistencia eléctrica para el calentado de la plancha



Entintado a tampón



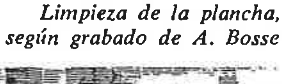
Limpiado de la plancha con tarlatana



Limpieza con el dorso de la mano



Limpieza con papel de periódico

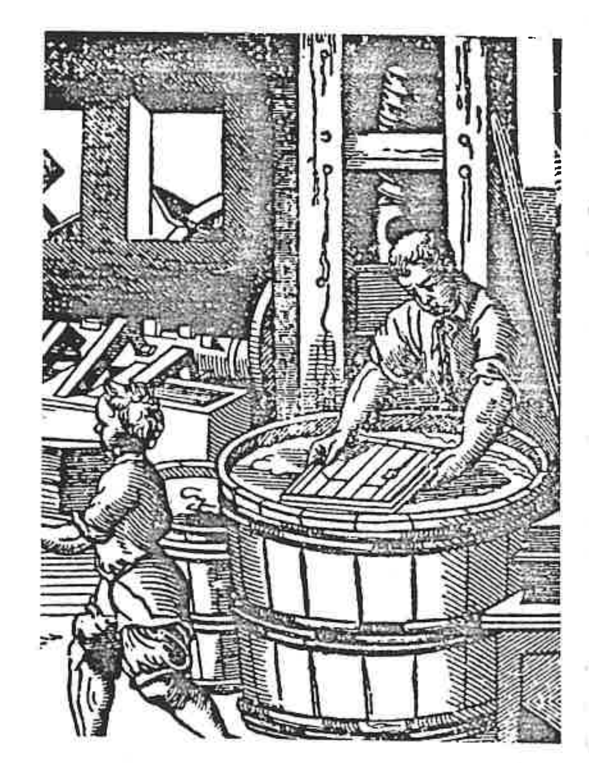


Limpieza de la plancha, según grabado de A. Bosse



El entintado es una operación delicada de la que depende gran parte de la bondad del tiraje. Es necesario no dejar partes más o menos limpias, ya que se corre el peligro de desvirtuar los auténticos valores grabados en la plancha. Pero es importante hacer constar que existen grandes grabadores que, eliminando la tinta de unas partes y dejando veladuras en otras, lo que se denomina *entrapado* entre los grabadores, han conseguido bellas estampaciones. Pero es necesario insistir en el peligro que se corre de no dominar este difícil proceso. Es muy importante conocer el grado de dureza a la luz que posean las tintas que se van a usar en una estampación, ya que de ello dependerá la duración del grabado. Existe una escala de valores que van del 1 al 10, de menos a más resistencia con respecto a la acción destructora de la luz, debiéndose utilizar exclusivamente en tirajes definitivos las tintas de los grados que van del 5 al 10 de la escala.

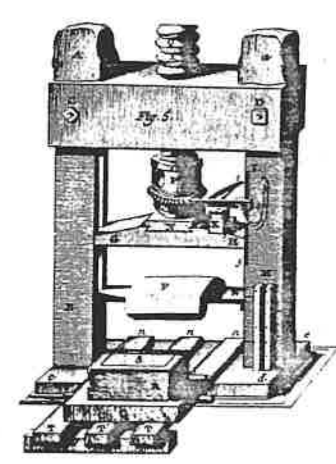
Tiraje de pruebas



Fabricación del papel «de tina»

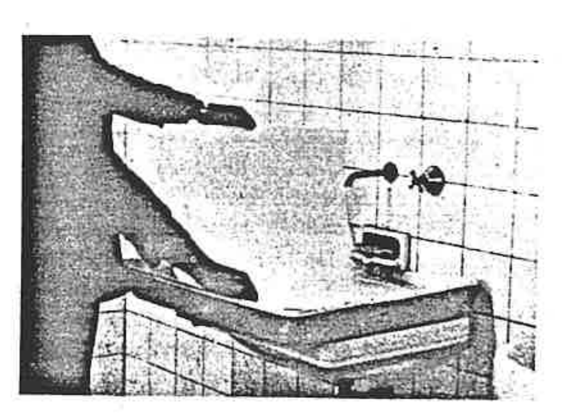
Es interesante comprobar por grabados antiguos que tanto la operación de entintado como la preparación del papel, prensa y tiraje, no han cambiado a través de los siglos, sino que se conserva casi como un rito. Ello da al grabado calcográfico una calidad de buena artesanía, imposible de conseguir por otros procedimientos más o menos mecánicos. En la importante operación del tiraje o estampación no hay, pues, perfección fría y mecánica, ya que siempre existe el calor y la vibración especial que la mano del hombre pone en las obras.

La estampación de la plancha se realiza sobre papel, que recibe por presión la tinta alojada en los surcos. En principio sirve para estampar cualquier clase de papel, pero si se tiene en cuenta que la calidad de un grabado depende en gran parte de la calidad de este soporte, es muy importante conocer las cualidades y clases de papel más idóneas para efectuar un buen estampado. La vida del papel depende de su estructura y de la cola que la aglutina. Los papeles llamados *de cuba* son fabricados con trapos hervidos y luego macerados con mazos de madera, que los trituran hasta conseguir una pasta homogénea, a la que se añade una cola. La pasta es levantada de la cuba por medio de un bastidor formado por una tela de hilos metálicos. Se deja escurrir y se vuelca sobre un fieltro, colgándola luego para su total secado. La huella que deja en el papel la trama metálica y la marca del fabricante, pueden apreciarse al trasluz, y es lo que permite diferenciar el papel de cuba de las otras clases. Su estructura blanda y flexible lo hace idóneo para la estampación calcográfica, ya que le permite introducirse en las incisiones de la plancha y arrancar la tinta depositada en las mismas. En España goza de merecido prestigio el papel para calcografía *Guarro,* en Francia las llamadas *Ribes* y *Arches.* También existen muy buenos papeles en Holanda, Inglaterra, Italia y Norteamérica. Los papeles denominados de acuarela y los utilizados para dibujo al lápiz compuesto (Ingres), pueden dar igualmente una buena estampación. En general, todo papel de calidad, con un humedecido que regule la cantidad de cola y consiga la flexibilidad necesaria, sirve para la estampación en hueco.

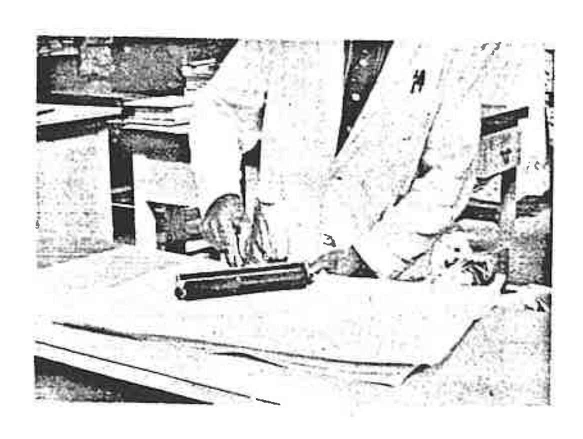


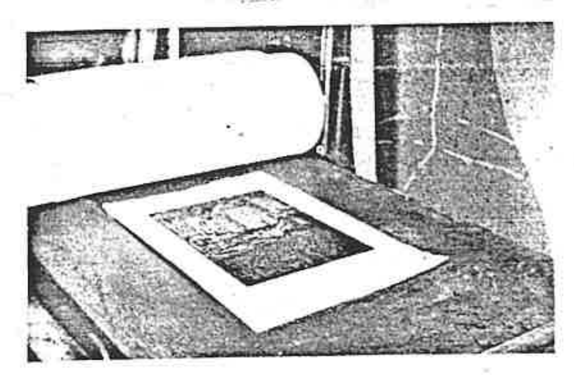
Prensa antigua para papel

El papel, antes de ser utilizado, deberá humedecerse para que sus fibras se ablanden y penetren con facilidad en la incisiones, bien sea sumergiéndolo en una cubeta de agua o mojándolo a fondo con una esponja. El exceso de agua se elimina por medio de un papel secante y es aconsejable frotar la superficie a estampar con un cepillo suave que elimine cualquier irregularidad del encolado, para conferir así una textura especial al papel. A ser posible, se prepararán de una vez todos los papeles necesarios para el tiraje que se piense realizar, envolviéndolos juntos, seguidamente, en un plástico, con el fin de que conserven la humedad precisa durante todo el tiempo que dure el tiraje.

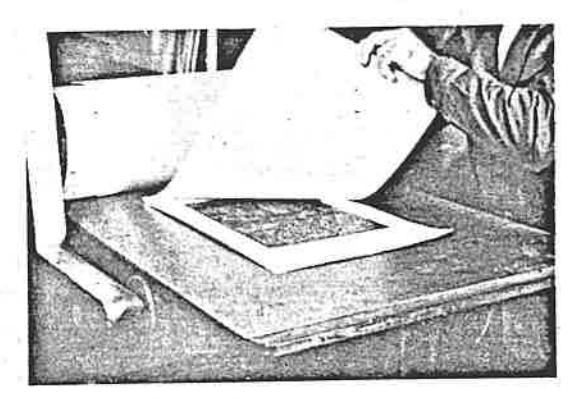


Remojado y secado del papel a estampar

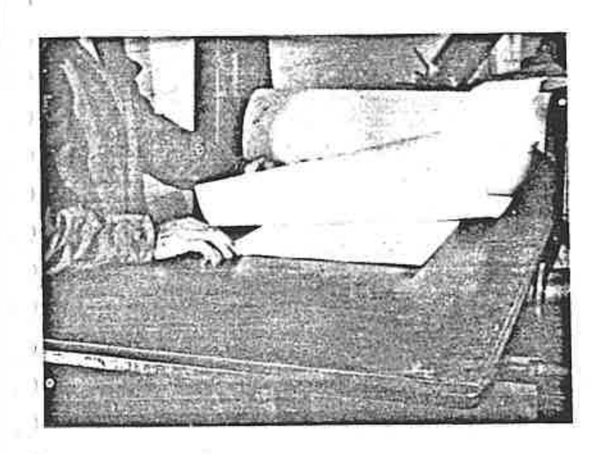




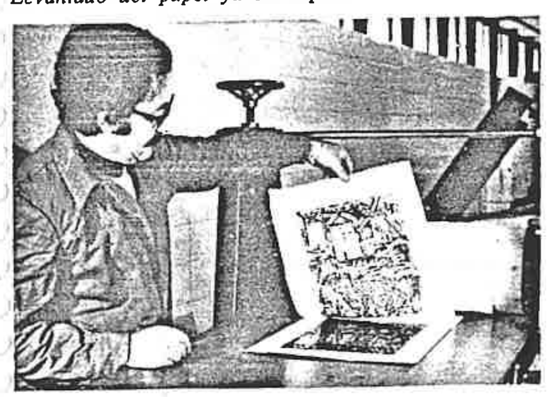
Puesta de la plancha en la platina



Depositado del papel a estampar



Levantado del papel ya estampado



La presión necesaria para conseguir que el papel llegue a introducirse en las incisiones y arrancar la tinta depositada, se consigue por medio de una prensa especial, que en español recibe el nombre de *tórculo*. En síntesis está formada por dos cilindros: el superior, movido por un volante, y el inferior, que tiene giro libre. Entre los dos discurre una plancha de hierro o de madera muy dura, que recibe el nombre de *platina*. La presión a ejercer se regula por medio de dos volantes que oprimen más o menos el cilindro superior sobre la platina. El volante, accionado a mano, imprime un movimiento giratorio y lento al cilindro superior, que arrastra a la platina sobre el cilindro inferior, con lo que se consigue una presión uniforme. En la actualidad existen tórculos accionados a motor que eliminan el pesado esfuerzo que supone accionar el volante, y que dan un óptimo resultado.





Tórculo antiguo y tórculo actual

Una vez preparados todos los elementos, se procede a la estampación. La plancha entintada se deposita sobre la platina de la prensa, siendo recomendable poner entre la plancha y la platina un papel blanco del mismo formato que el papel que se va a estampar, ya que así podrá marcarse en dicho papel el emplazamiento más adecuado de la plancha durante toda la edición. Sobre la plancha y con sumo cuidado, se dejará el papel a estampar, cubriéndolo seguidamente con el conjunto formado por un secante, que absorberá el agua del papel, uno o dos fieltros de 2 mm de grueso y un fieltro de unos 5 mm de grosor. Este conjunto forma una capa blanda o *cama*, que ayuda al papel a penetrar en los surcos grabados en la plancha y arrancar la tinta depositada en ellos. Se acciona el volante que pone en movimiento al cilindro superior, el cual ejerce una presión sobre el conjunto formado por fieltros, secante, plancha y platina, arrastrándolos lentamente por entre los dos cilindros. Una vez que el papel se encuentre fuera de la acción de los cilindros, se levantará en primer lugar el conjunto de fieltros y secante y, a continuación, el papel ya estampado.

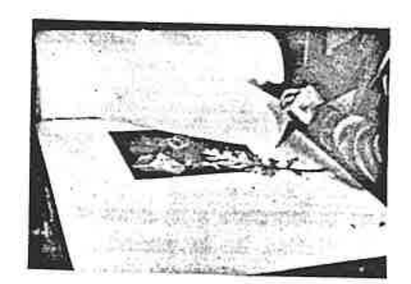
Es conveniente calentar suavemente la plancha antes de la estampación, con el objeto de darle fluidez la tinta. Si la plancha tiene márgenes sin grabar, será necesario limpiarlos a fondo con un trapito y polvos de talco. Durante la estampación el papel debe tomarse con unas pinzas de cartulina o de metal, para no dejar las huellas de los dedos. Una vez finalizado el tiraje, se depositará el papel estampado sobre una superficie plana, o bien colgado con dos pinzas, hasta su total secado.

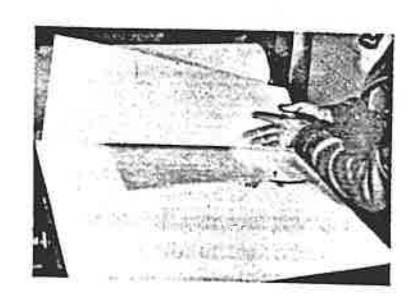
Nuevas técnicas y materiales

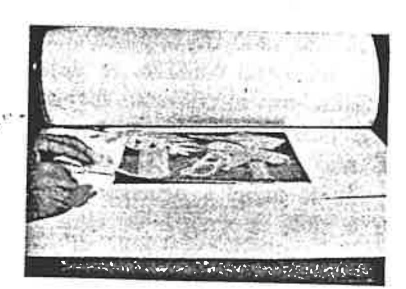
El grabado en hueco, básicamente, no ha sufrido variaciones desde su aparición. Lo que sí ha variado es la manera de tratarlo. Por ejemplo, la posterior estampación ha sido enriquecida con diferentes hallazgos, fortuitos unos e intencionados los más. Tanto el buril como el aguafuerte y las resinas, son elementos tratados en la actualidad con una gran libertad de procedimiento. En el buril y la punta seca, además de las planchas metálicas, se usan el celuloide y el plástico rígido. Pero quizá sea la técnica de barniz blando la que haya desempeñado un papel más importante en el actual grabado en hueco. El moderno grabador, preocupado por los valores tactiles y de textura, encuentra en el barniz blando el procedimiento con más posibilidades para su consecución. La técnica es sencilla y de mucho efecto. Se prepara una plancha con barniz blando, tal como se ha explicado anteriormente, y sobre ella se ponen las texturas que se deseen grabar: hojas, puntillas, papeles arrugados, etc. Se cubre la plancha con un papel impermeable, se pasa por el tórculo con presión suave, quedando el barniz adherido a la textura de los objetos, que después de retirarlos, dejarán al descubierto el metal de la plancha, según la configuración de los mismos. A continuación se somete la plancha a una mordida de ácido suave y su acción corrosiva grabará las texturas. Puede utilizarse el procedimiento una sola vez, o bien barnizar la plancha de nuevo y volver a superponer otros objetos, repitiendo el mordido. Las posibilidades de esta técnica son ilimitadas y solamente se corre el riesgo de abusar de ella y recargar el efecto total.

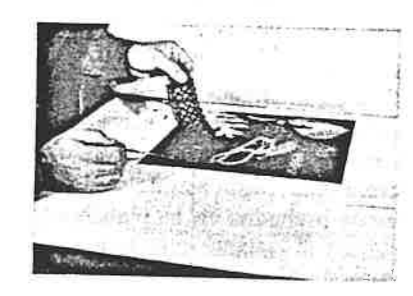


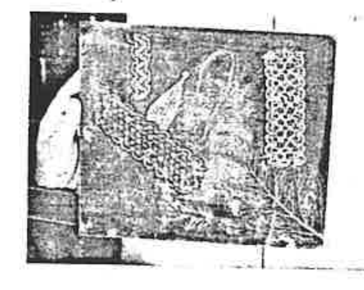
Barnizado blando con texturas

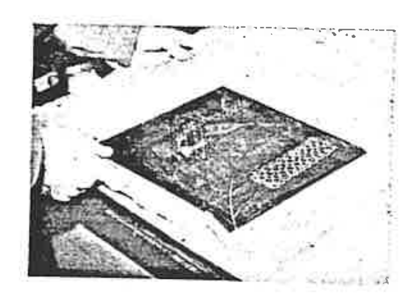












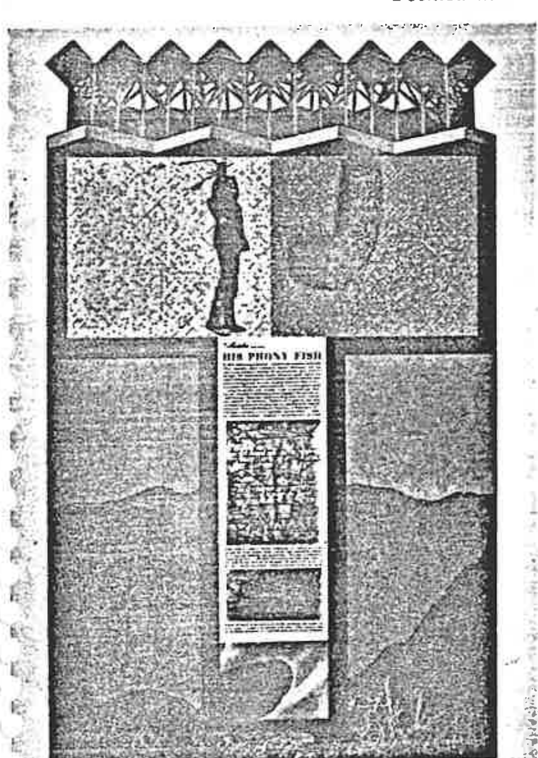
Diferentes operaciones a realizar en la técnica del barniz blando con texturas y su resultado (plancha de pruebas realizada por el autor)

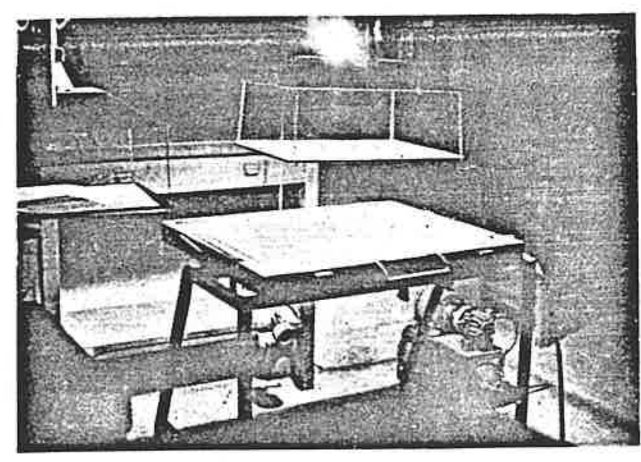




«Imagen», de James L. Steg. Técnica mixta de fotograbado e intaglio

Kitag: «The Flood of Layman». Técnica mixta





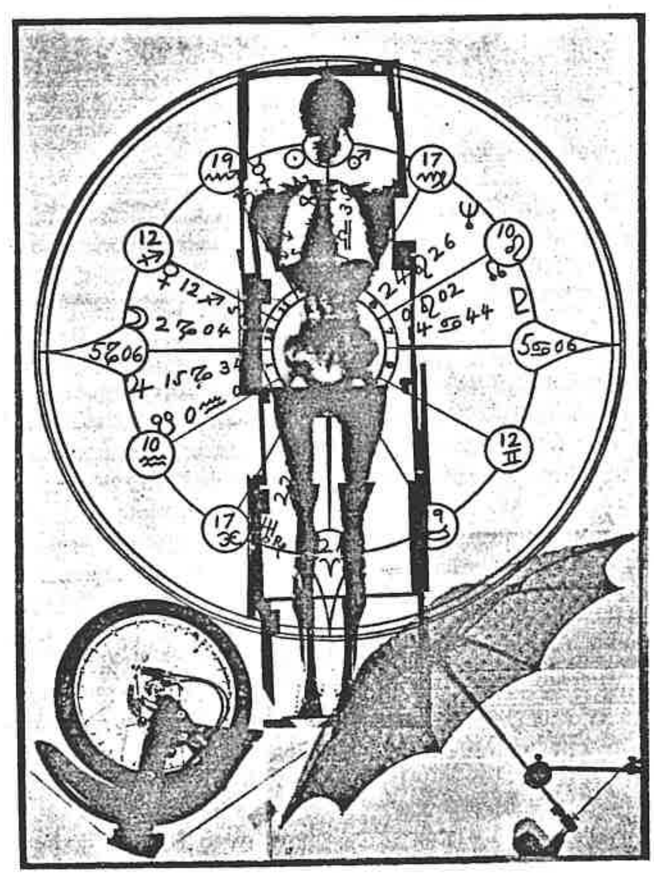
Insolado de una plancha en la que se graban partes por procedimientos fotomecánicos

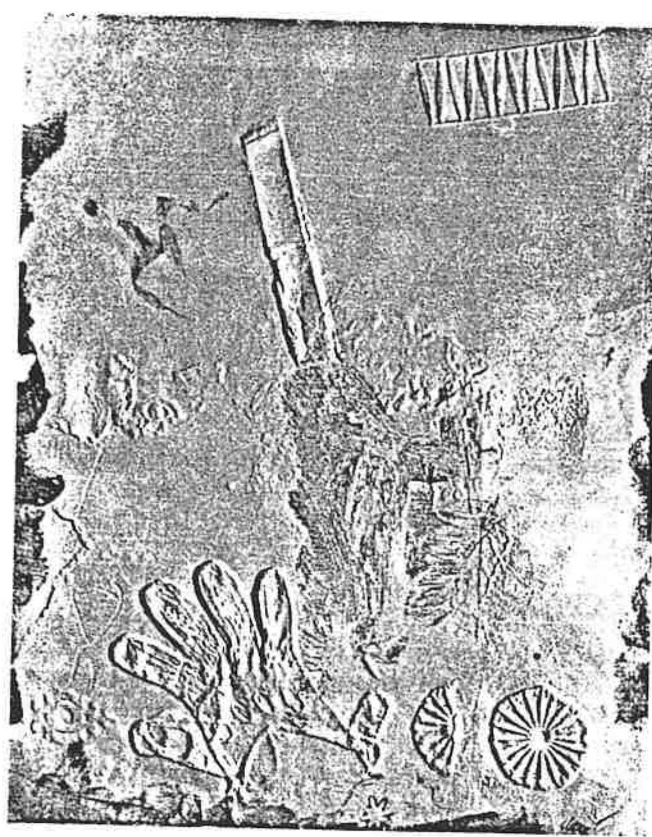
PROCEDIMIENTO FOTOMECÁNICO

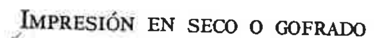
Otro procedimiento, parecido al *collage* en pintura, consiste en grabar fotomecánicamente una parte de la plancha, siguiendo el proceso de grabación con una técnica clásica. De esta manera, tanto Rauschemberg como Clavé y muchos otros, han conseguido planchas de gran efecto.

La técnica de este proceso se explica ampliamente en el capítulo dedicado a «Nuevas técnicas de grabado y estampación».

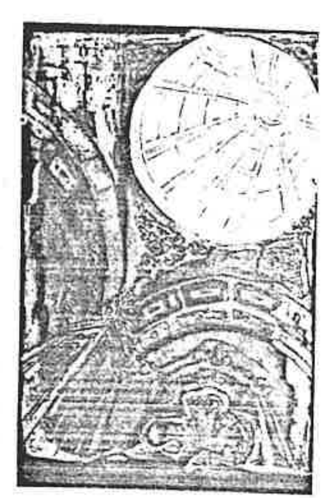
Rauschemberg: Estampación realizada con técnica fotomecánica



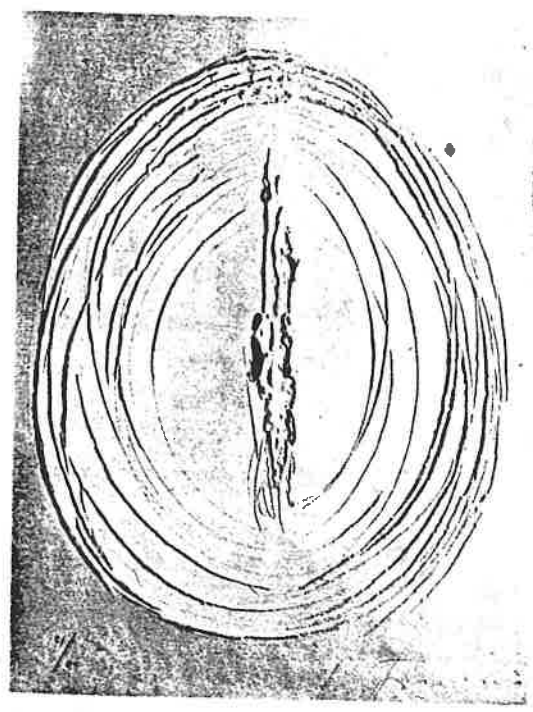




Clavé: «Guantes y objetos» (1971). Efectos de estampado en seco o gofrado



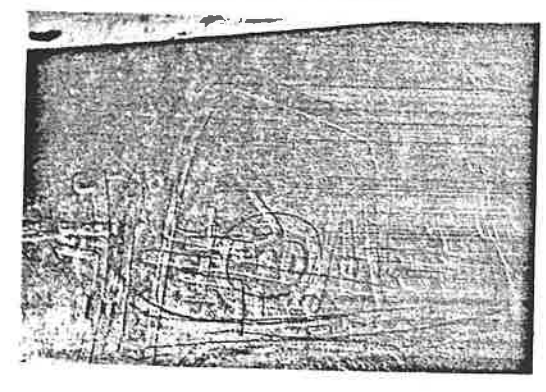
«Cúpula I», de M. Rubio. Estampado en seco y al aguafuerte



Lucio Fontana: «Concetto spaciale Nr. I»



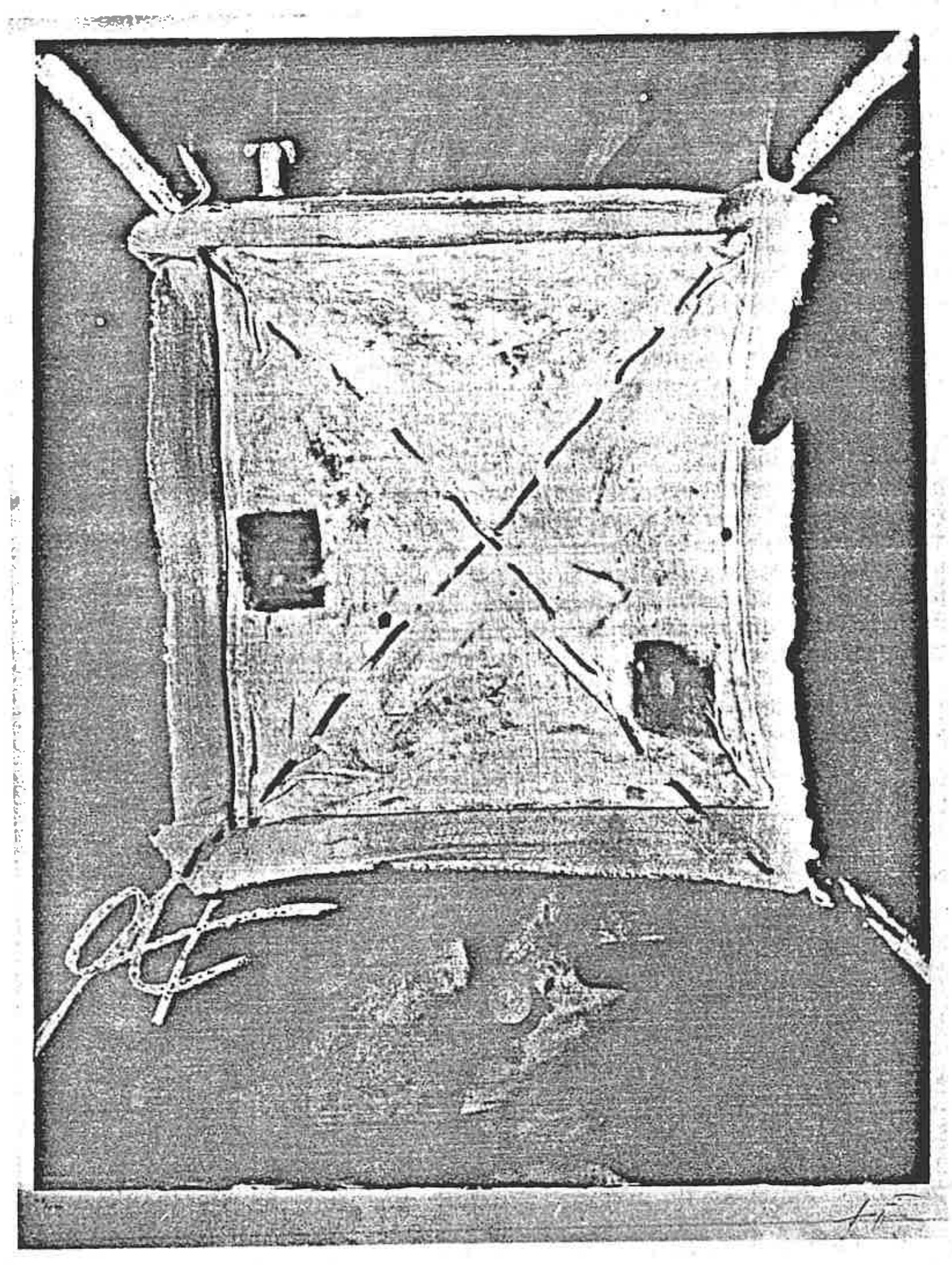
Hwang. Plancha para estampar en seco



Impresión en seco o gofrado

La impresión en seco o *gofrado* acerca el grabado a la calidad del bajorrelieve, en una exageración de los valores táctiles que le son propios. Según Courtin, el grabado es un objeto destinado a procurar un regocijo táctil. Para esta clase de estampación se graba la plancha en masa, no en línea, con mordidas de ácido muy fuerte que darán lugar a un bajorrelieve que, al pasar por la prensa a gran presión, conseguirá en el papel el altorrelieve correspondiente. Este papel debe ser de mucho cuerpo, poco encolado y humedecido profundamente. En general, la estampación en seco no se usa sola, sino combinada con otras técnicas, en cuyo caso se imprimen en primer lugar las planchas normales y se deja para el final la que consigue los efectos de relieve o gofrado. Tapies, Lucio Fontana y Pizza, entre muchos otros, utilizan este procedimiento, tanto en su forma pura como mixta.

Si en vez de reservar la plancha por medio de barniz, se reserva con tintas grasas, lápiz litográfico o barras de cera, se consiguen calidades muy interesantes. El ácido a utilizar debe ser débil y el mordido lento, a fin de respetar así la impermeabilidad conseguida. Este procedimiento es usado por muchos de los grabadores del *Atelier 17* de París. La libertad de las técnicas actuales, permite que cada día se consigan nuevos hallazgos y hace del grabar no un arte sometido a reglas rígidas y asfixiantes, sino un arte vivo y pleno de posibilidades.

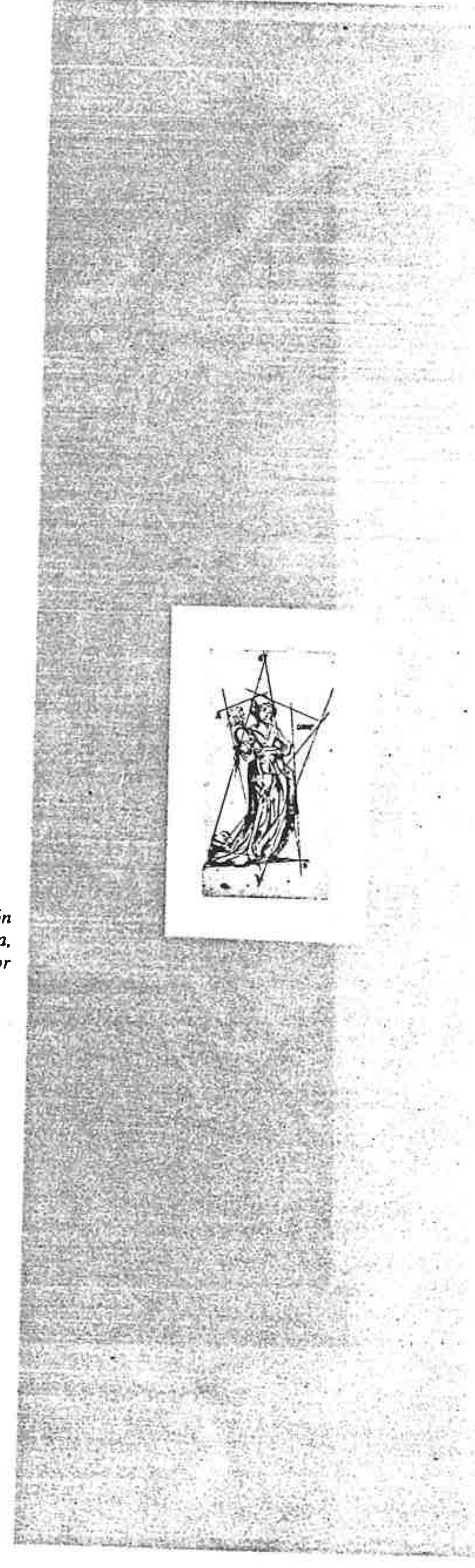


Tapies: «Affiche avant la lettre» (1978). Litografía a cuatro tintas sobre papel y con «collage» de tela

Nuevos procedimientos de estampación

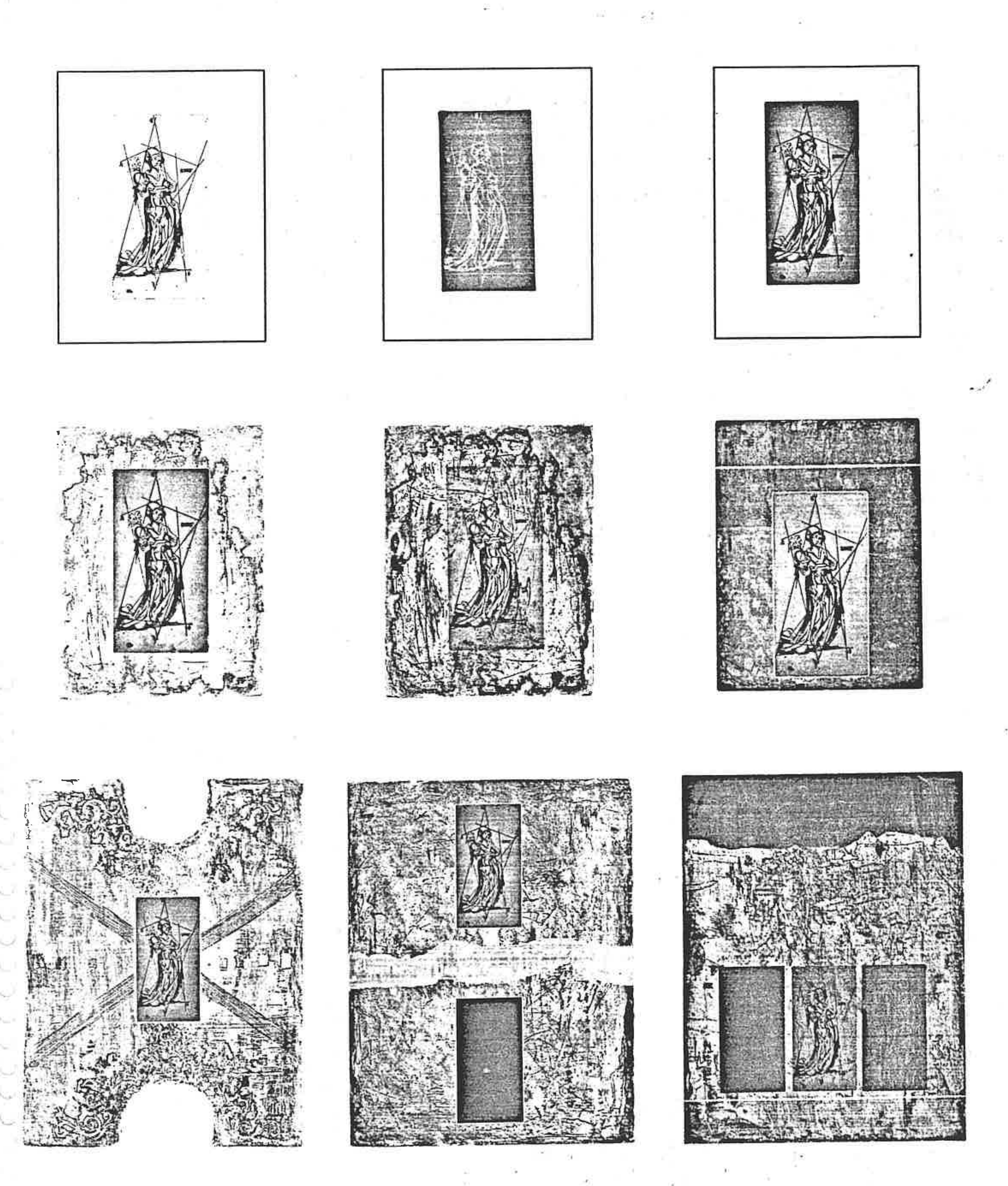
El arte del grabado consta de dos procesos fundamentales: uno, el grabado de la plancha; otro y muy importante, su estampación, ya que no hay grabado sin estampación posterior de la plancha. Por ello el proceso de estampar se ha visto enriquecido últimamente con técnicas y posibilidades nuevas. Si se compara con la música, la plancha grabada sería la partitura escrita y la estampación de las pruebas sería la ejecución instrumental. Y así como una partitura puede ser ejecutada por un solo instrumento, orquesta de cámara o gran orquesta sinfónica, la estampación puede hacerse con un entintado monocorde o enriquecida por diversos procedimientos, todos ellos dentro de las reglas más ortodoxas del arte del grabado. He aquí algunas de estas interesantes posibilidades.

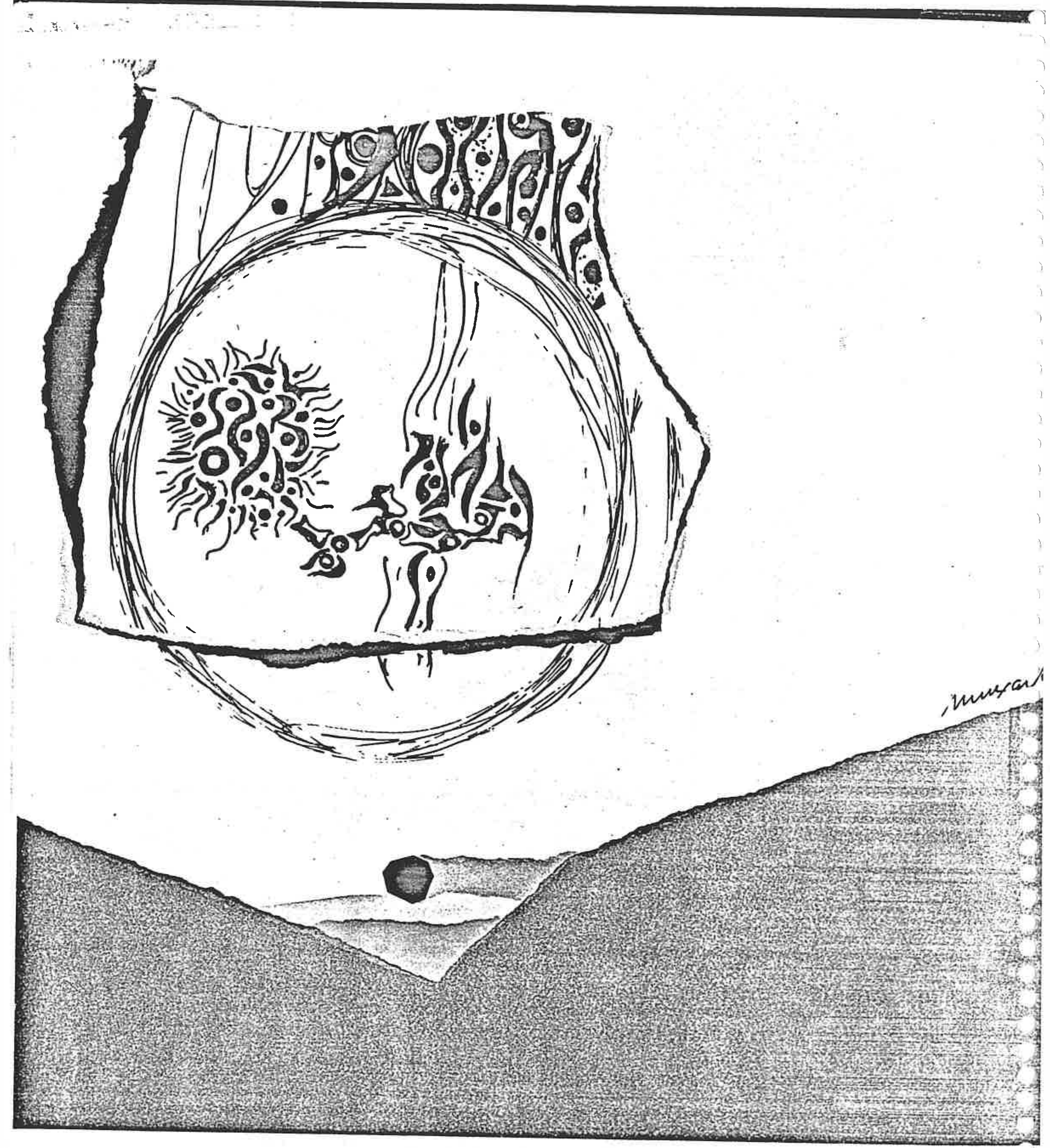
De una plancha grabada en hueco, se pueden efectuar dos entintados: uno, el tradicional, dejando la tinta en los surcos y limpiar la superficie; con ello se consigue un grabado en positivo. Pero si se entinta la superficie de la plancha con un rodillo duro, las incisiones quedarán limpias de tinta y, al estampar, resultará un grabado en negativo. Ambos serán monocromos. Ahora bien, si se entinta la plancha en hueco y sobre la superficie limpia pasamos un rodillo con una tinta diferente, en el tiraje —y con un solo pase por la prensa— se conseguirá una estampación a dos colores. Puede también entintarse una plancha primeramente en hueco, efectuar su tiraje y a continuación entintarla con rodillo y volverla a estampar en el mismo papel, haciendo coincidir al máximo posible el registro de las dos estampaciones. Si el registro fuera perfecto, la tinta en hueco coincidiría con los blancos dejados por el entintado en superficie, pero ello es prácticamente imposible, por lo que quedan estampados un trazo al lado del otro. El resultado es sorprendente, ya que la vibración óptica que se consigue proporciona un efecto de relieve muy interesante. Ciertos grabados de Isabel Pons y de Lasansky han sido estampados por este procedimiento. Como es lógico, se pueden efectuar otras muchas variaciones de estampación, algunas de las cuales serán tratadas en el capítulo dedicado a la estampación en color.


Variaciones de estampación de una misma plancha, grabada por el autor

«Pueblo ruso», de Julián Trevelyan







Muxart: «Signe», litografía a seis colores

5

litografía

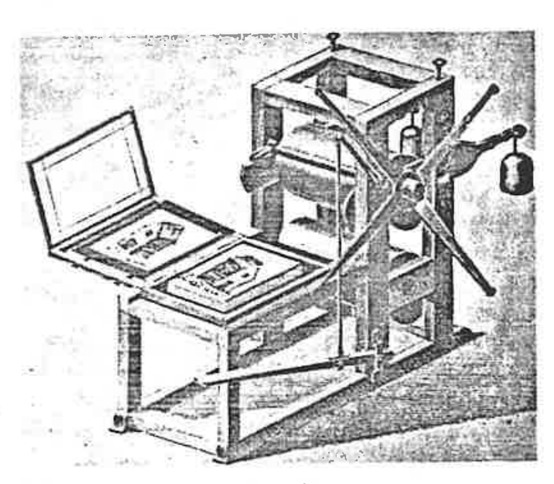
LITOGRAFIA

Hasta la aparición de la litografía, el artista grabador conseguía la plancha matriz de una estampación haciendo incisiones en la plancha, grabándola con diversos útiles y procedimientos, y debido a ello, las estampaciones de dicha plancha en el papel, recibían el nombre de *grabados*. Pero en la litografía la piedra no es grabada, sino dibujada a pluma, lápiz o pincel, sin efectuar ningún grabado o incisión en su superficie. Por lo tanto, las pruebas resultantes de un tiraje no se las debe denominar grabados, sino *estampas*. Con la aparición de la litografía comienzan, por tanto, los llamados *sistemas de estampación*.

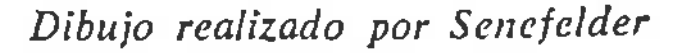
La invención de la litografía se debe a Senefelder, un mediocre músico de Bohemia, a quien le resultaba prohibitivo el alto costo del cobre, necesario para reproducir las partituras de música. Por este motivo probó a reproducir las notas dibujándolas en la superficie de una piedra porosa y calcárea que se encuentra en Solenhofen, en el valle del Isar y no muy lejos de Munich. Dibujó las notas con un barniz graso, compuesto de jabón, cera y negro humo, y sometiendo después la superficie de la piedra a la acción del ácido para conseguir relieve. Al mojar la piedra con agua, comprobó que la escritura se destacaba ligeramente, la entintó con un rodillo y observó que las notas acogían la tinta, pero no así la superficie, ya que el agua almacenada en sus poros repelía la tinta. Una vez impreso el resultado sobre un papel y tras varias experiencias, fue aligerando la acción del ácido, al darse cuenta que no era necesario conseguir relieve alguno, ya que de igual manera quedaba entintada la escritura grasa de las notas. Fue así como nació la revolucionaria técnica de la litografía, a principios del siglo XIX. El descubrimiento pasó de Alemania a Inglaterra; fue en Francia donde encontraría un auténtico eco como posibilidad artística. Goya llegó a utilizarla durante su estancia en Burdeos, consiguiendo unas fuertes estampas. Desde entonces su campo de acción se ha ido extendiendo y puede decirse que con ella se han conseguido las más bellas estampaciones del siglo XIX, aunque también ha dado lugar a innumerables y vulgares reproducciones, demostrando una vez más que no hay procedimiento bueno o malo, sino artistas que dignifican a la técnica con sus creaciones.

La conocida repulsión de la grasa por el agua ofrecía posibilidades de reproducción, pero fue necesario encontrar el soporte que permitiera

Retrato de Aloys Senefelder, realizado en piedra litográfica por Lorenzo Guaglio, en 1818



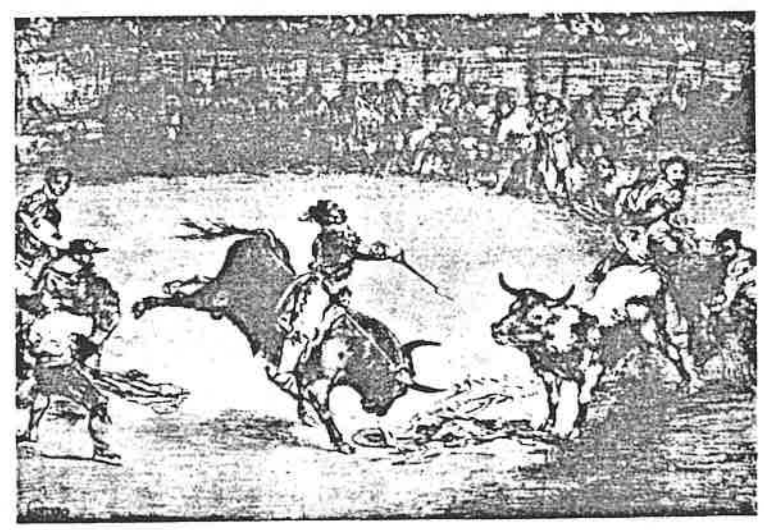
Primer tipo de prensa litográfica



Dibujo realizado por Senefelder



«El americano Martín Ceballos», litografía de Goya (1825)



fijar este juego de agua y grasa. Tal fue el descubrimiento de Senefelder, al utilizar una piedra de poro fino que retuviese en su superficie tanto el trazo graso como el agua. La piedra litográfica de Solenhofen se presenta en el mercado en bloques de 7 a 10 cm de grosor y en distintos formatos. Su color varía del ocre al gris y su superficie debe ser totalmente plana, sin taras y con un graneado uniforme. Al no sufrir corrosión, la piedra puede utilizarse un considerable número de veces. Para hacer desaparecer la imagen anterior en las piedras usadas, se espolvorea arena de gres sobre la superficie humedecida. Con una piedra pómez o bien con otra piedra litográfica superpuesta a la primera, imagen sobre imagen, se frota en forma de ochos con desplazamiento de vaivén. La arena de gres renueva el grano y abre de nuevo los poros de la piedra. Es recomendable comenzar la operación del *graneado* con una arena de grano 100 para acabar con una de grano 400, la cual consigue un graneado fino. Una vez desaparecida la imagen, se lavan a fondo con agua las superficies de las piedras, y así quedan listas para el dibujo.

Como cualquier resto graso queda en la superficie de la piedra, no es conveniente apoyar la mano sobre ella, por lo que se apoya en una madera sostenida sobre dos tacos que en sus extremos hacen puente sobre la superficie. El dibujo original se efectúa con una materia grasa,

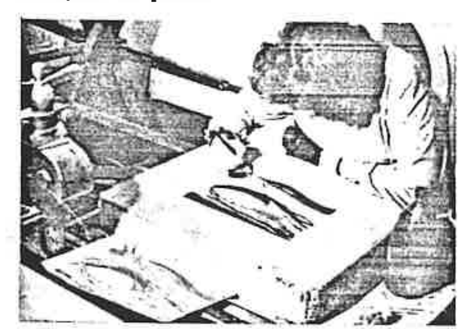
Desaparición de imagen por frotación



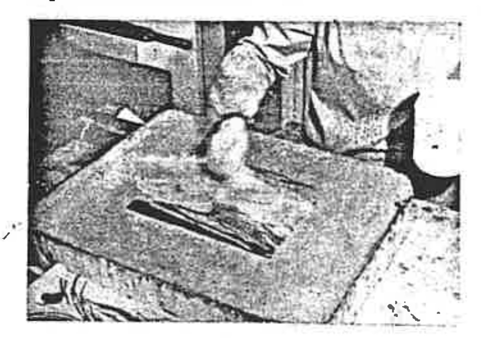
Calcado del original



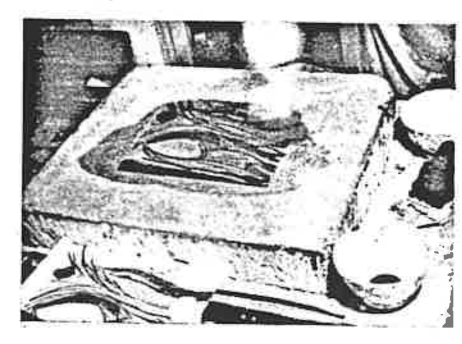
Dibujado en piedra



Espolvoreado con talco



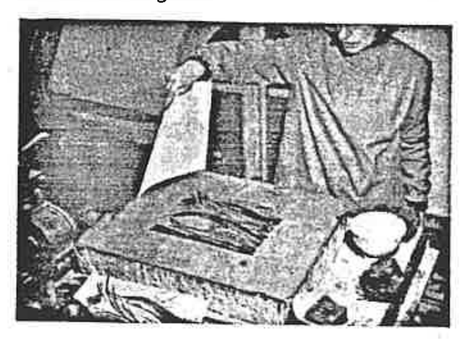
Acidulado



Eliminar ácido con goma



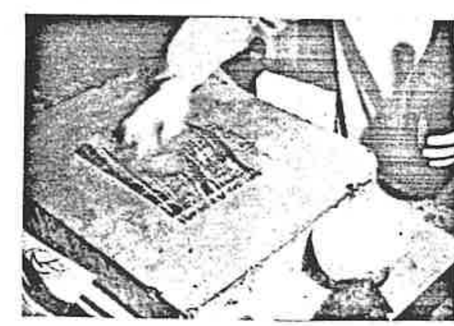
Secado de la goma

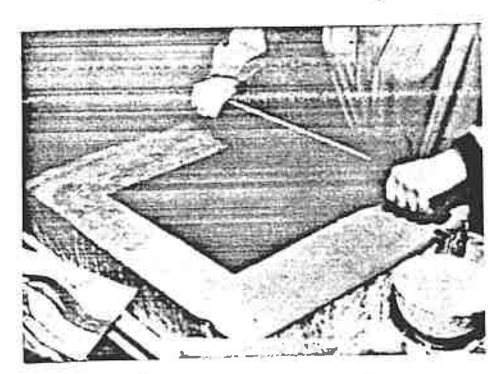


Echado de aguarrás



Borrado del dibujo

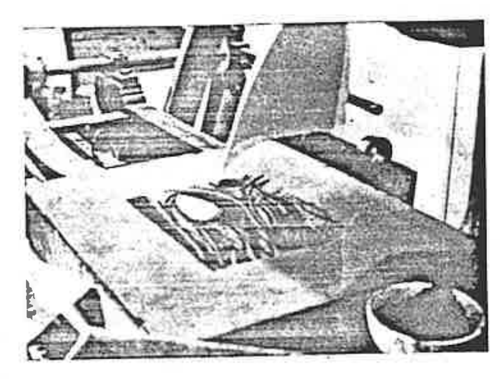




Entintado total



Pasada de esponja con goma



Secado



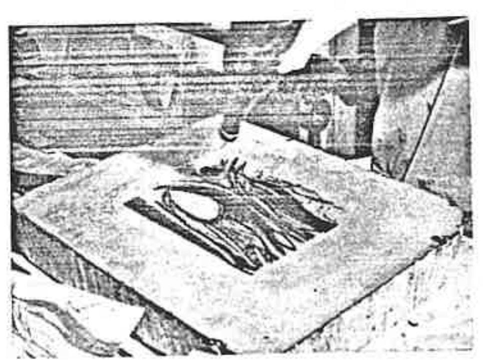
ya sea lápiz, barra litográfica o tinta, materiales propios para litografía que se encuentran en el mercado. Puede utilizarse cada uno de ellos de forma aislada o bien combinados. Existen varios grados de dureza de lápiz litográfico, así como de barra. La tinta se puede dar con plumilla o pincel, según el efecto que se desee. Al dibujar es importante tener en cuenta, como en el grabado calcográfico y la xilografía, la inversión que sufre la imagen al ser impresa. El dibujo no debe llegar a los bordes de la piedra, ya que se deben dejar unos márgenes de dos a tres centímetros como mínimo, que permitan al impresor apoyar el rastrillo en la piedra y levantarlo antes del final de la misma.

Preparación de la piedra

Una vez efectuado el dibujo, se pasa en primer lugar un algodón con polvos de talco o resina por toda la superficie, y se elimina el sobrante con un algodón limpio. A continuación se pasa una esponja empapada en un ligero mordiente compuesto por 200 g de goma arábiga, 1 y 1/2 litro de agua y una mezcla de 30 g de ácido gálico, 30 g de ácido nítrico, mezcla que es necesario hacer lentamente. Se añaden 13 g de ácido fosfórico y 8 g de ácido crómico, diluyéndolos seguidamente con el resto de los ácidos y dejarlos reposar un cuarto de hora. Una vez efectuada la mezcla total, la composición tiene un aspecto de melaza y es de sabor acidulado, como el limón. Con esta pasada de mezcla empapada en esponja se consigue fijar el dibujo grasiento y abrir los poros de la superficie no dibujada. La capa de ácido se saca mediante goma arábiga hasta que quede una película muy fina de goma sobre la superficie. Al secarse, se borra el dibujo con gasolina o aguarrás, luego se entinta con rodillo hasta cubrir la piedra con tinta negra. Se limpia de nuevo con goma arábiga, y una vez seca, se procede otra vez al borrado del dibujo. Se pasa finalmente una esponja embebida en agua y la piedra queda lista para el entintado y tiraje.

La tinta se dará con un rodillo de cuero o caucho cargado consistentemente, efectuando unas pasadas por toda la superficie, cuidando la humedad justa de la piedra durante la operación. La tinta quedará adherida en las partes grasas y será repelida en las húmedas, advirtiendo que lógicamente las dos o tres primeras pruebas presentarán una estampación desvaída, lo cual ocurrirá hasta que la tinta no se agarre de forma consistente a los trazos grasos. Cada vez que se vaya a efectuar un entintado, es necesario humedecer de nuevo la piedra con la esponja, ya que de secarse alguna parte de la superficie, quedaría entintada por el rodillo. El perfecto equilibrio de humedad, secado y tinta, se aprende solamente con la práctica.

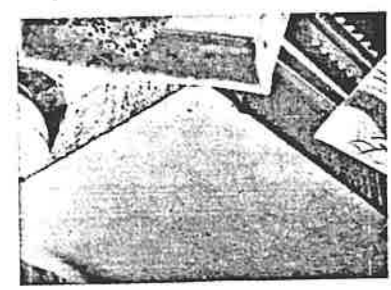
Echado de aguarrás



Borrado de imagen



Limpieza con agua



Si se desea fijar más la imagen, se puede tratar de nuevo la piedra de la forma siguiente: se humedece la superficie y se da una tinta ligera con el rodillo. Una vez seca, se espolvorea con betún de grano muy fino que se adhiere a la tinta grasa, eliminando el resto con un algodón. A continuación se pasa la llama de una lámpara soplete sobre la superficie, hasta derretir el betún que se adhiere a la tinta grasa. Se efectúa un mordido con la misma solución anterior, pero enriquecida en nítrico, llegando la acción atacante hasta la efervescencia. Endurecida así la imagen, puede realizarse la impresión hasta con una prensa de tiraje rápido.

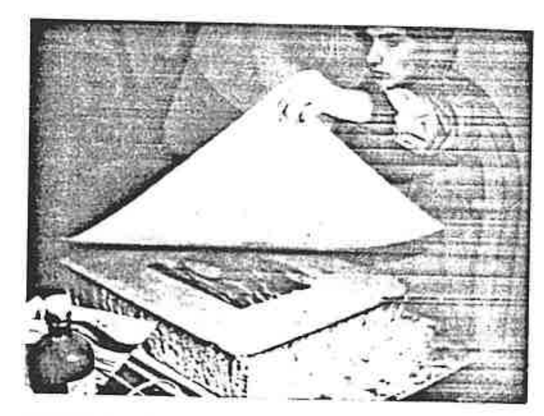
En el caso de necesidad de retoque, puede hacerse desaparecer la imagen por frotación con unas barras especiales o bien con piedra pómez o un rascador. Para aclarar partes que han quedado demasiado oscuras, se utiliza papel esmeril muy fino. Luego de desaparecida la imagen, puede dibujarse encima del retoque, pero debe repetirse de nuevo todo el proceso de preparación de la piedra.



Entintado definitivo

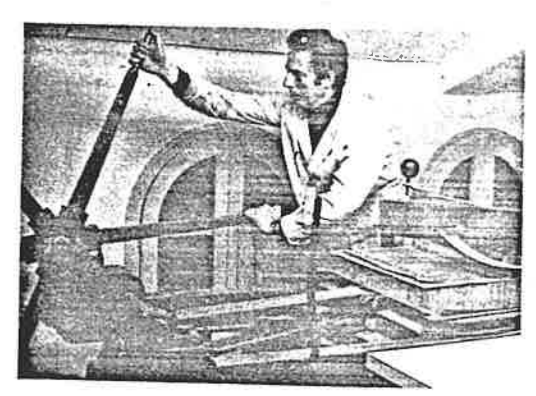
Tiraje de pruebas litográficas

Para efectuar el tiraje de estampas litográficas, se emplea una prensa especial que fundamentalmente consta de las siguientes partes: un carro movible que pase bajo un rastrillo formado por una pieza de madera forrada de cuero en su parte inferior. Este rastrillo es el que realiza la presión sobre la piedra y el papel a estampar, presión que se regula por medio de un pedal lateral. Un volante de aspas acciona al carro para hacerlo pasar lentamente bajo el rastrillo. La piedra, una vez entintada, se deposita en el carro y sobre ella se coloca el papel humedecido ligeramente, con el fin de que tome mejor la tinta; sobre el papel a estampar se ponen unas hojas de papel cualquiera y finalmente un cartón fuerte o una plancha fina de metal, cuya parte superior se unta con sebo para que se deslice fácilmente el cuero del rastrillo, cuyo extremo se fija al huso que baja al pedal de presión.



Colocación del papel

El rastrillo deberá descansar al comienzo de la operación en uno de los extremos de la piedra. Por medio de la acción del volante de aspas, se deslizará lentamente el carro hasta hacer pasar toda la piedra bajo la presión del rastrillo. Es importante parar el movimiento del carro, antes de llegar al final de la piedra, ya que el rastrillo salta peligrosamente. Se dejará de accionar entonces el pedal de presión, se levantará el rastrillo, el cartón y las hojas de papel que hacen de *cama*, para separar seguidamente con sumo cuidado el papel estampado de la piedra. Cada vez que se vaya a efectuar un nuevo tiraje, se humedecerá suavemente la piedra, secándola por aire antes de proceder a un nuevo entintado.

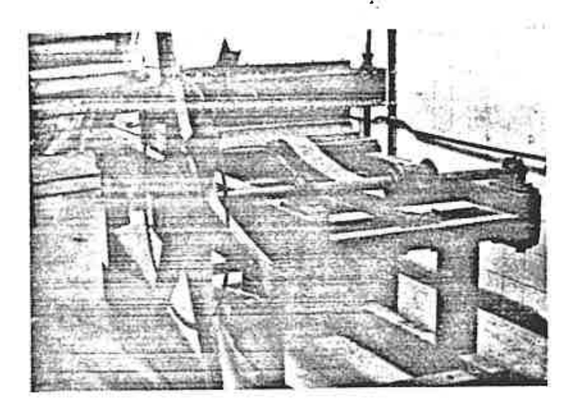


Impresión en prensa

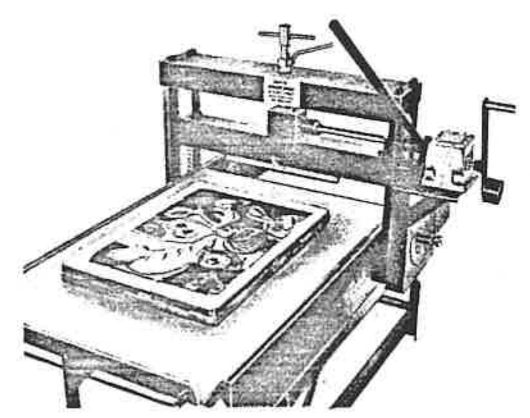
Las estampas tiradas en una prensa de aspas o *a brazo*, son las que realmente merecen la denominación de *estampas originales*, ya que existe una gran diferencia de calidad entre una estampa tirada en prensa manual o en prensa mecánica. En primer lugar es más intensa la presión del rastrillo de las prensas a brazo que la ejercida por el cilindro de las mecánicas. El entintado a mano con rodillo permite por otra parte utilizar una tinta de más cuerpo y cargas la piedra con más o menos intensidad. Para reconocer un tiraje con prensa a mano, se pone la estampa oblicua a una luz. Si el grano del papel ha desaparecido y los bordes de la piedra han dejado huella marcada, la estampación se ha efectuado, indudablemente, en una prensa manual. En cambio, cuando el grano del papel en las partes estampadas es igual al de los bordes no estampados, puede asegurarse que se trata de una estampación mecánica. Por desgracia, muchos de los tirajes de firmas altamente cotizadas han sido estampados en prensa mecánica, cuando no por el procedimiento *offset*, del cual se tratará seguidamente. Todo ello hace desaparecer de la estampa esa morbidez especial y esa calidad que son las características esenciales de toda artesanía honrada.

Resultado de la impresión

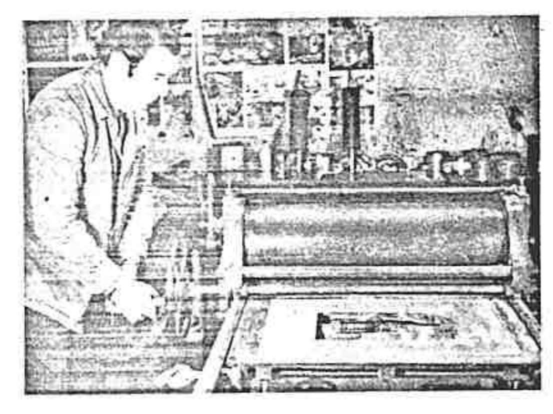




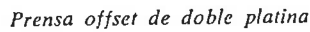
Prensa clásica



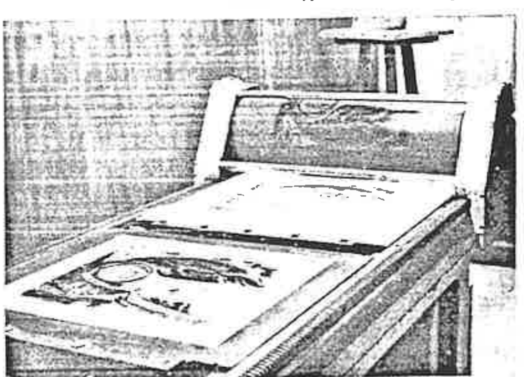
Prensa moderna



Prensa offset

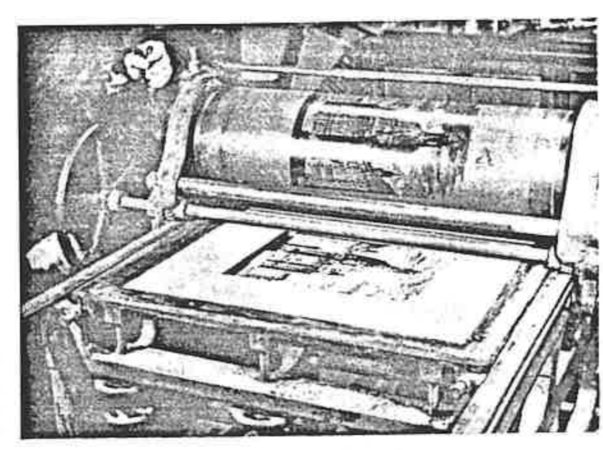


Prensa offset de doble platina



La prensa mecánica se inventó para dar rapidez al tiraje comercial, que resultaba lento y antieconómico con la prensa de aspas. La piedra se humedece mecánicamente por medio de rodillos y otros tres o cuatro rodillos distribuyen uniformemente la tinta. Un cilindro pesado ejerce la debida presión.

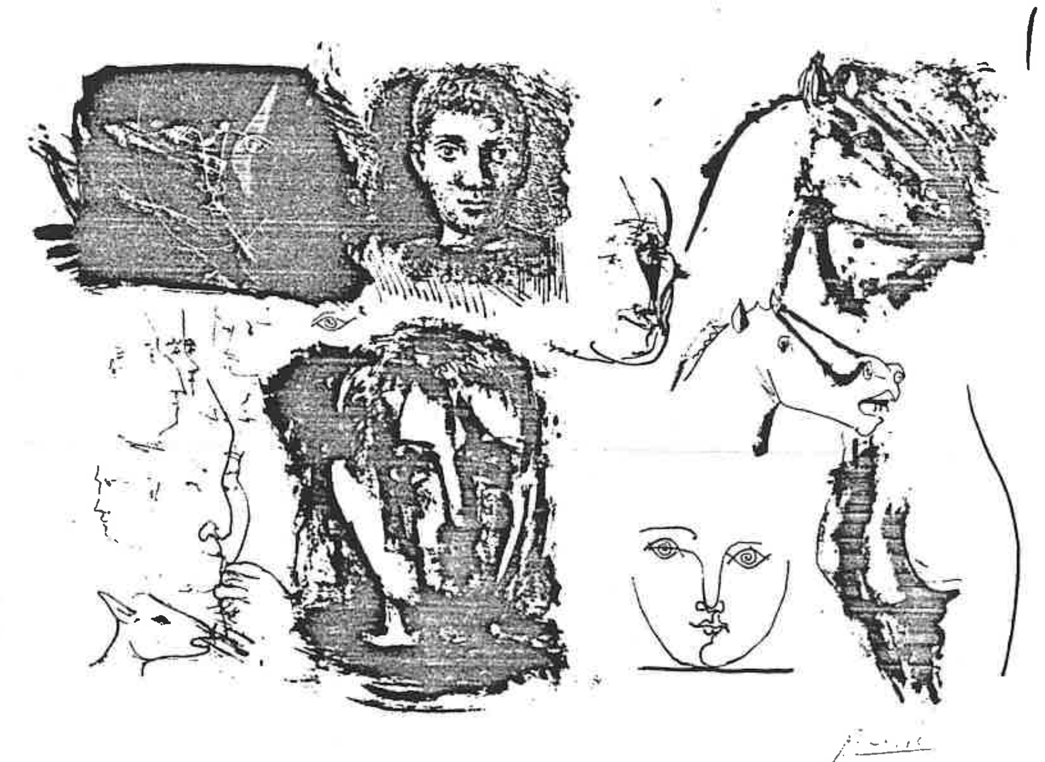
En litografía, como en el grabado xilográfico y el calcográfico, la plancha se dibuja invirtiendo el original, ya que la estampación invierte a su vez la imagen. Solamente se puede dibujar una plancha sin inversión de imagen si la estampación se va a efectuar por el procedimiento *offset*, ya que no es la piedra la que imprime directamente en el papel, sino que por la superficie de la piedra pasa un cilindro cubierto de caucho en el que queda impresa la imagen y luego la transporta al papel. Al sufrir dos inversiones, la imagen queda impresa en el mismo sentido que el dibujo de la piedra. El offset, industrialmente, ha desbancado en la actualidad a las prensas mecánicas, y las planchas no son ya de piedra, sino de cinc o de aluminio y de un grosor mínimo. Una estampación en offset no debiera tampoco denominarse *original*, aun cuando su tiraje se efectúe no en una prensa mecánica, sino en una prensa de las llamadas de *pruebas* de offset, y que son accionadas por medio de un volante y a mano, ya que se trata de una impresión indirecta realizada no por la plancha o piedra, sino por el rodillo de goma. El offset estampa con líneas poco concretas, careciendo de la calidad que solamente se consigue con la presión directa del rastrillo. Si el artista ha firmado en la piedra o plancha litográfica, tal como se acostumbra a hacer, y esta firma aparece en la estampa sin invertir, se trata sin duda de un tiraje offset.



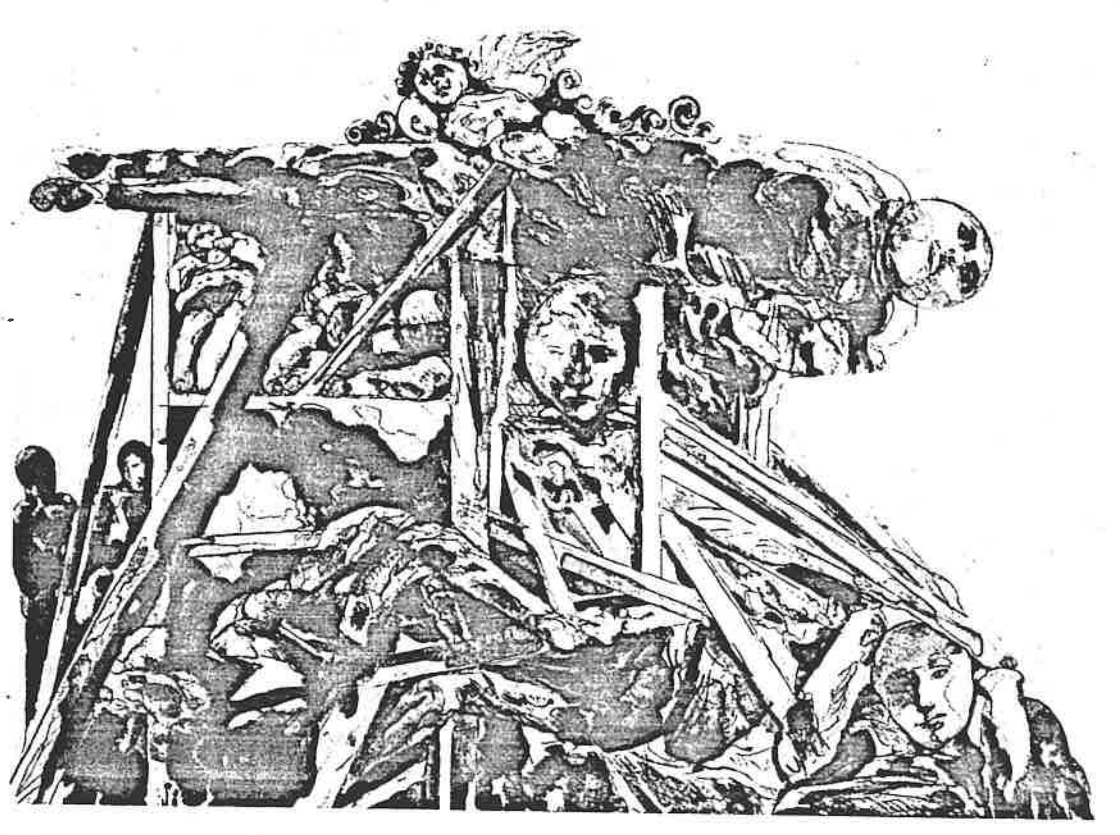
Impresión offset. Obsérvese la imagen en el cilindro de caucho



Correcciones con el raspador



Picasso. Pruebas de distintas técnicas: manera negra, lavado, lápiz, a plumilla, etc.



Jacob Landau: «Palace» (del libro americano «The Complete Print», pág. 200)

TECNICAS GRAFICAS

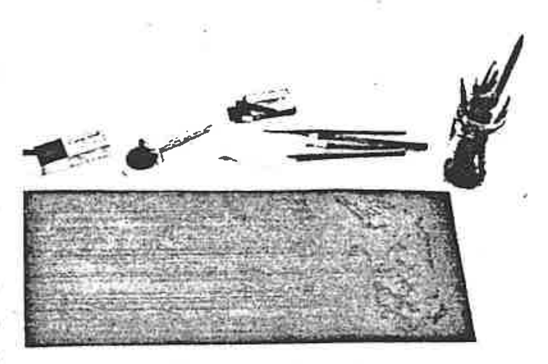
Existen diversos procedimientos para dibujar sobre la piedra con materia grasa. Los más importantes son:

AL LÁPIZ O A LA BARRA LITOGRÁFICA

La materia que los compone es la misma y está formada por cera, jabón y negro de humo. La barra se acostumbra a montar en un portador para su más fácil manejo. Las marcas más conocidas son las de Charbonell para barras y la marca Korn de lápices americanos. Se utilizan directamente sobre la piedra y su trazo es muy parecido al del lápiz sobre un papel. Las barras se emplean sobre piedras de grano fino y con ellas se pueden conseguir los valores más variados. En el caso de necesidad de corrección, se puede usar el papel de lija o el raspador; pero si la superficie a corregir es grande, se usa un trapito empapado en bencina. La preparación de la piedra se efectúa de la misma manera que en el caso general descrito anteriormente.

A LA PLUMA

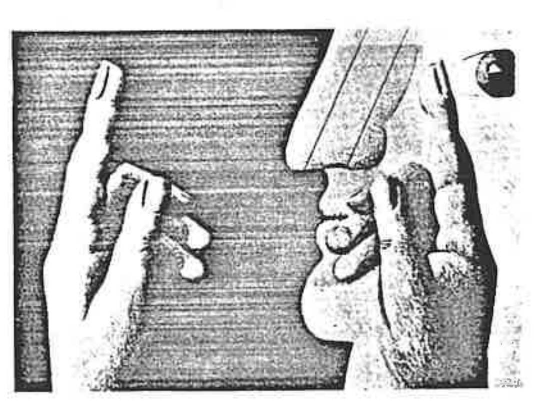
Sobre la piedra se puede realizar cualquier dibujo a la pluma, mejor en las de grano fino. La tinta se encuentra en el comercio en estado líquido o en forma de pastilla sólida, soluble en agua. Las plumillas son iguales a las utilizadas en el dibujo artístico, con las que se pueden conseguir los mismos efectos. Es importante encontrar el punto exacto de densidad de la tinta, ya que muy densa no corre bien por la piedra y demasiado fluida desaparecería en la preparación.



Instrumentos utilizados en litografía









Litografía a línea, de Grosz



Litografía a tinta

«La rana», de Picasso; técnica mixta



Litografía a lápiz de Daumier

Técnica a barra y pincel, de Jack levine: «Le Ghetto de Warsaw»

Litografía a lápiz y pincel, de Antes: «Manos»

Al lavado

La tinta litográfica, tanto líquida como sólida diluida en agua, puede darse a pincel como si se tratara de un dibujo al lavado. Cuando se usa tinta espesa, se consigue un negro muy intenso, siendo fácil la preparación posterior de la piedra. Pero cuando se desean conseguir aguadas, efectos de veladuras y grises, hace falta una gran experiencia para que, durante la preparación, sean respetados los matices y los efectos que se han logrado con la tinta rebajada. Para este procedimiento se recomienda tener preparados varios platillos con distintas intensidades de tinta. El éxito depende en mayor parte del temple dado al ácido en la preparación. Si el ácido es fuerte, se corre el riesgo de hacer desaparecer las medias tintas. Si por el contrario es débil, saldrán excesivos negros que desvirtúan los efectos. Hay que estudiar con anterioridad el valor en grises de lo conseguido en la piedra y utilizar la preparación más o menos ácida, según convenga. El procedimiento es de una gran espontaneidad de ejecución y de excepcional riqueza de valores, pero también exige perfecto dominio de la técnica.



Litografía de Saura

PIE DE ILUSTRACION
DE LAS PAGINAS SIGUIENTES ▶

Hernández Pijoan: «Petit espai negre»
Manuel Bea: «Sugeriment a l'espai»
Jaume Genovart: «Utopía ABN3»
Josep M. Subirachs: «Galatea»
Tapies: «Gravat sobre paper de diari»
Jordi Alumà: «Rosetó»
Eduard Alcoy: «Espai per a un sonet»
Cardona Torrandell: «Retrat imaginari»

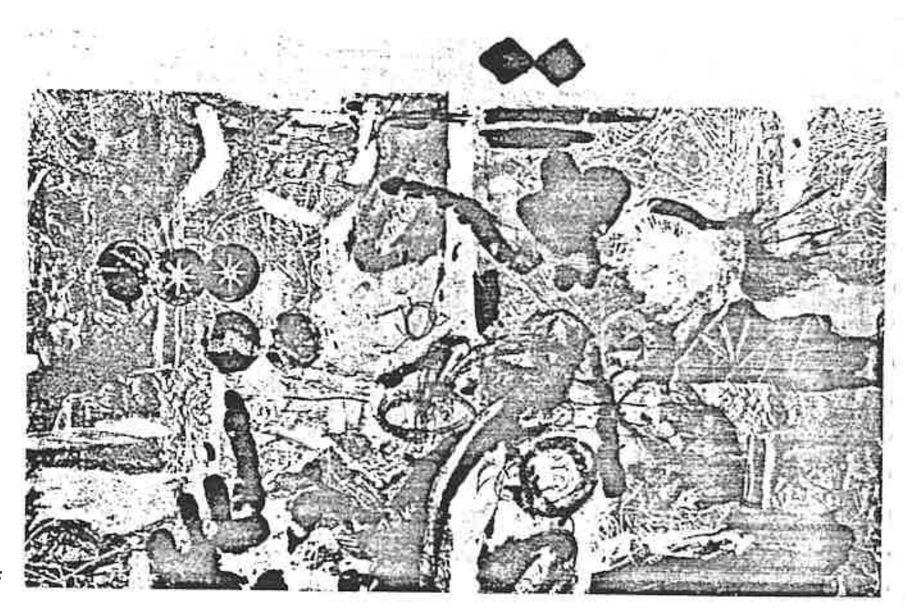
Litografías a varias planchas.
(Fotolitos cortesía de Martí March i Reñé)



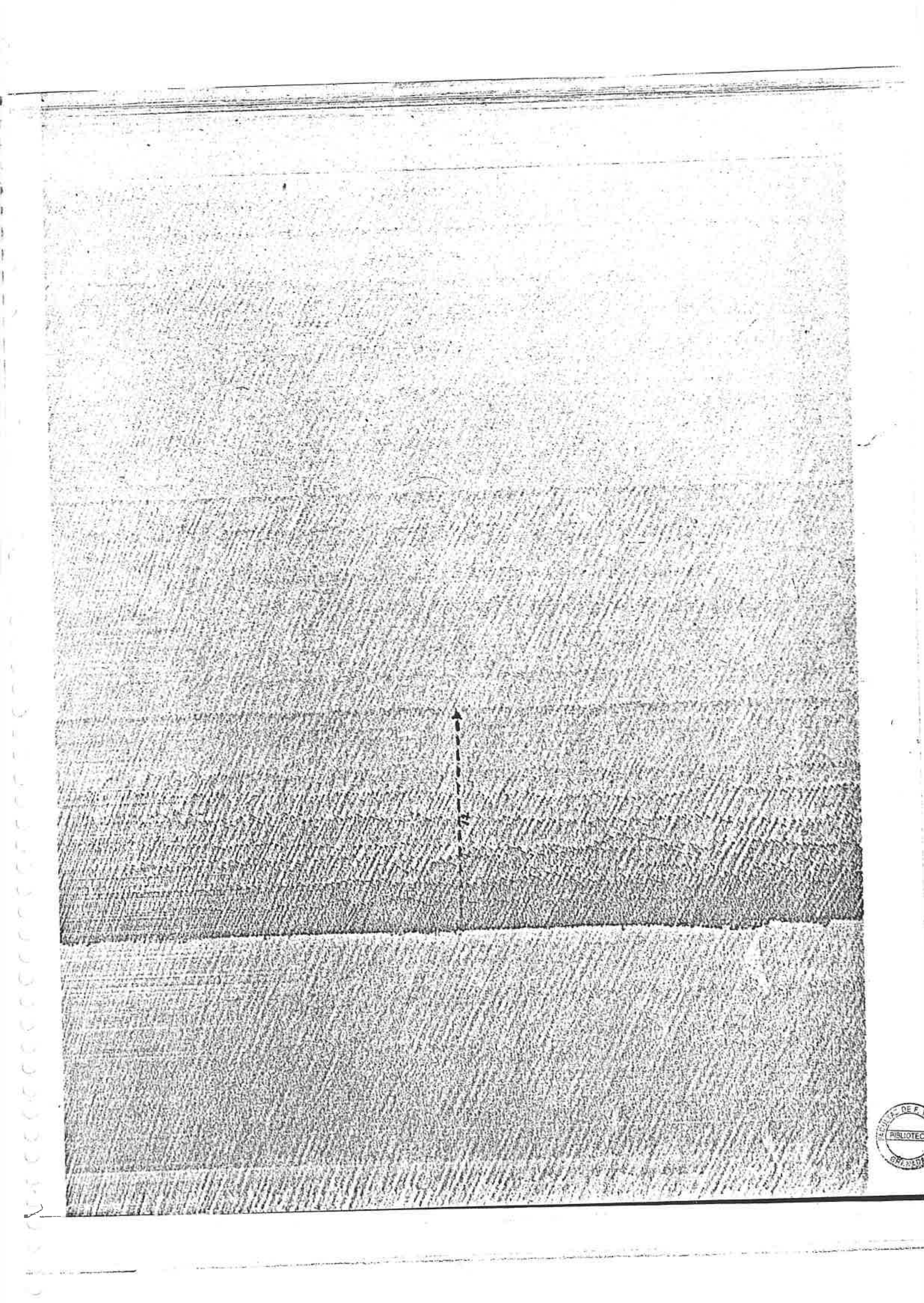
Rodolphe Bresdin:
«Comedy of death», litografía

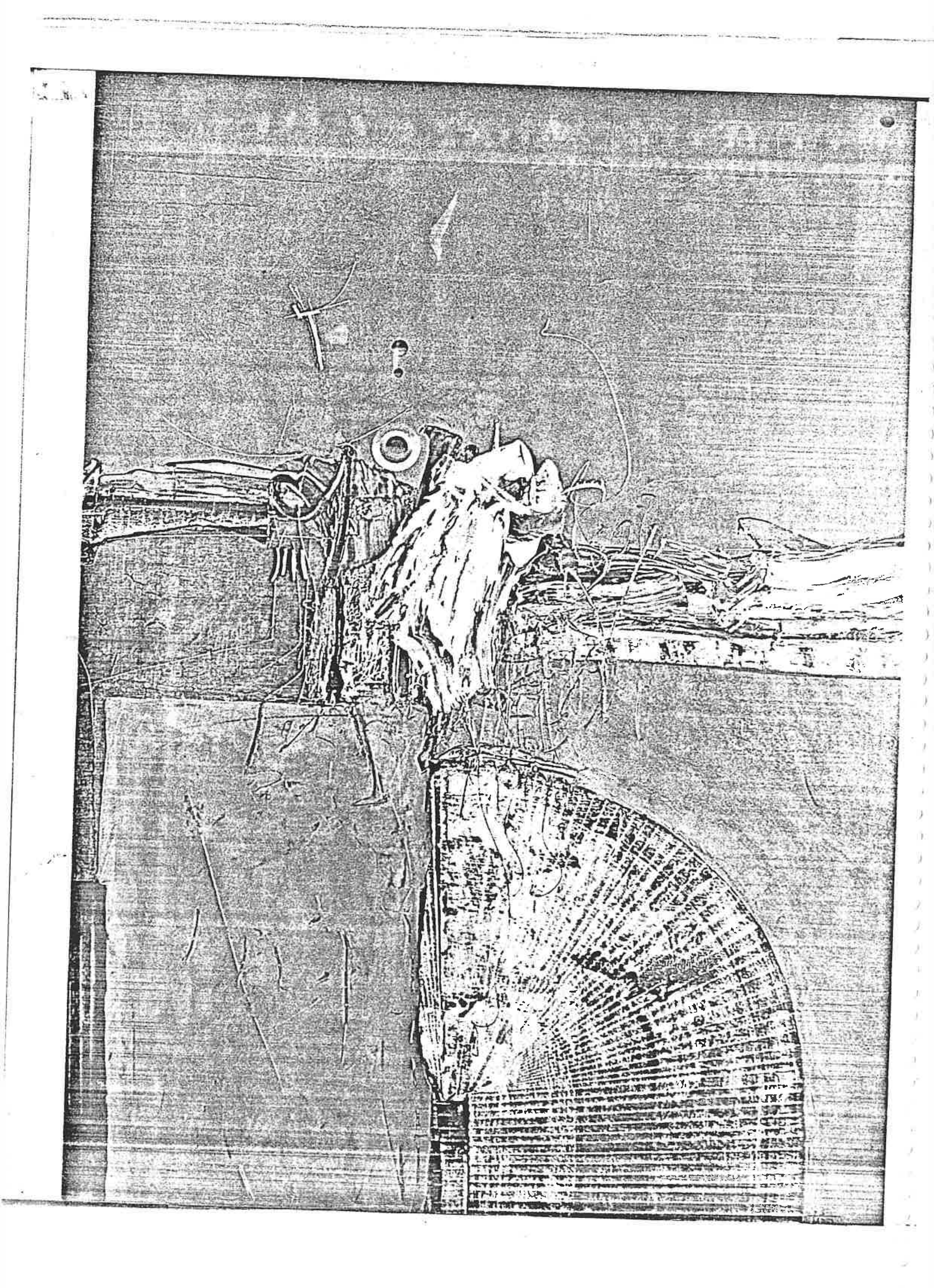


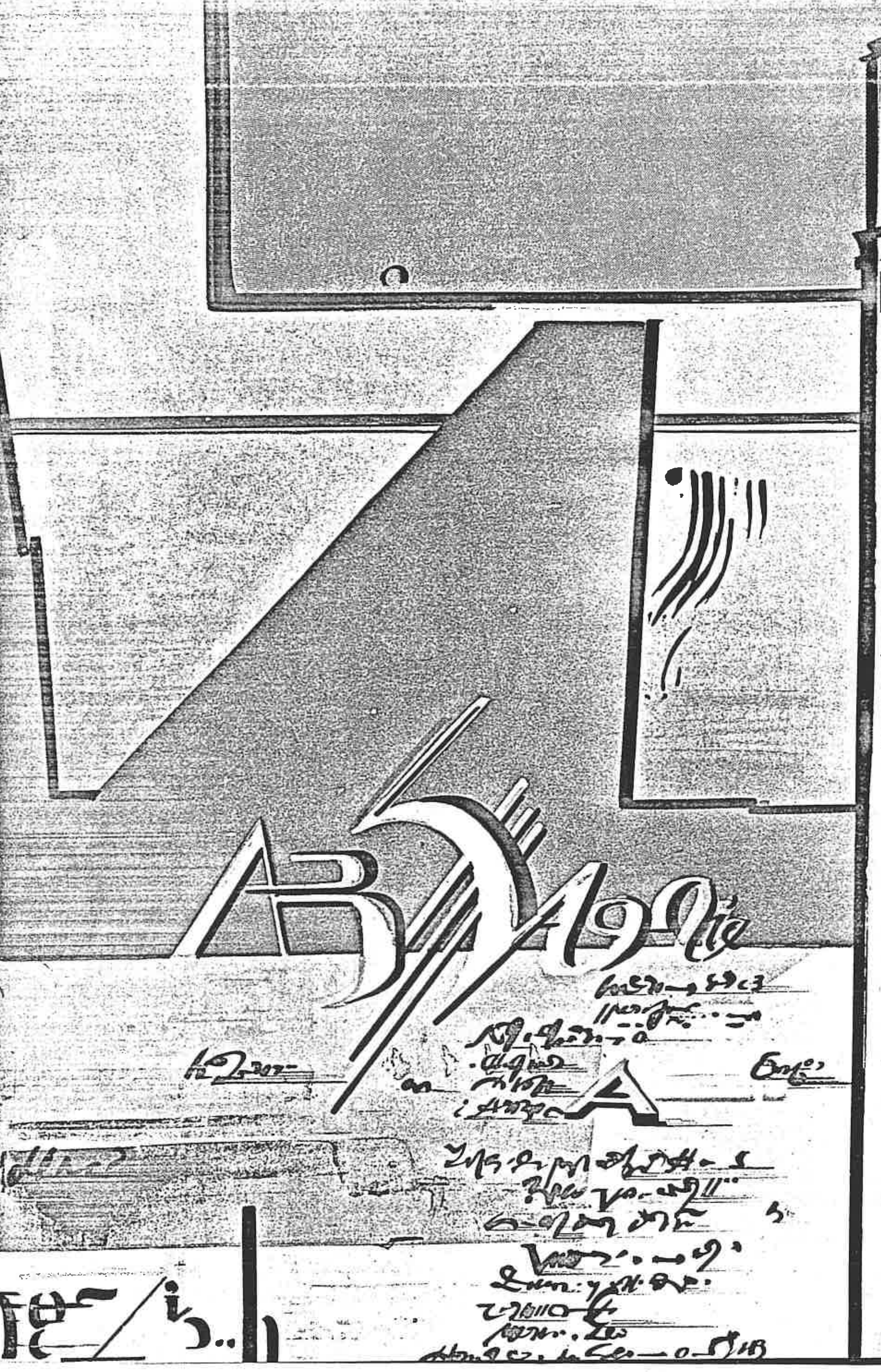
«Miserere», de Rouault



«Trovadores», de Clavé; con técnicas mixtas





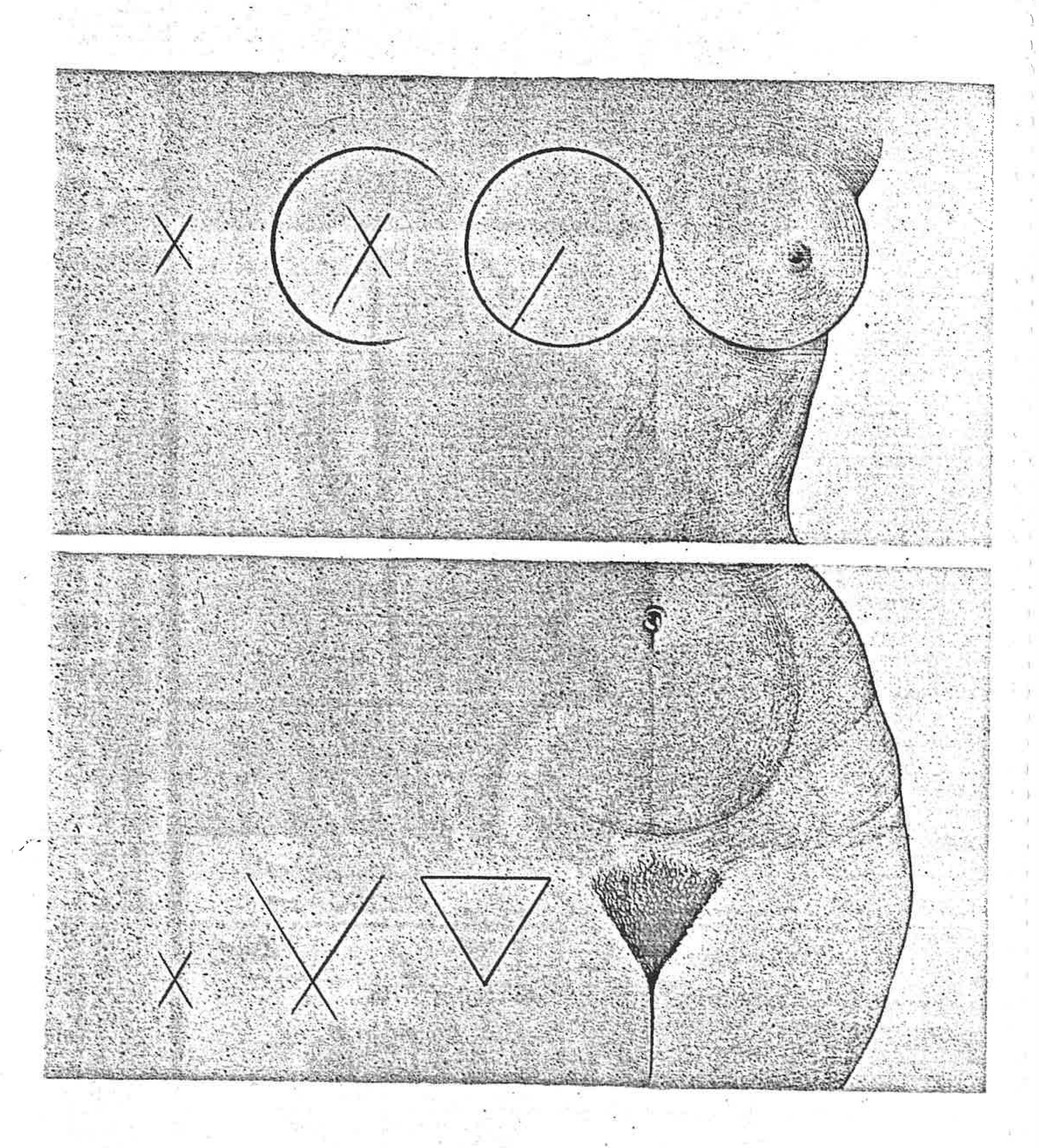


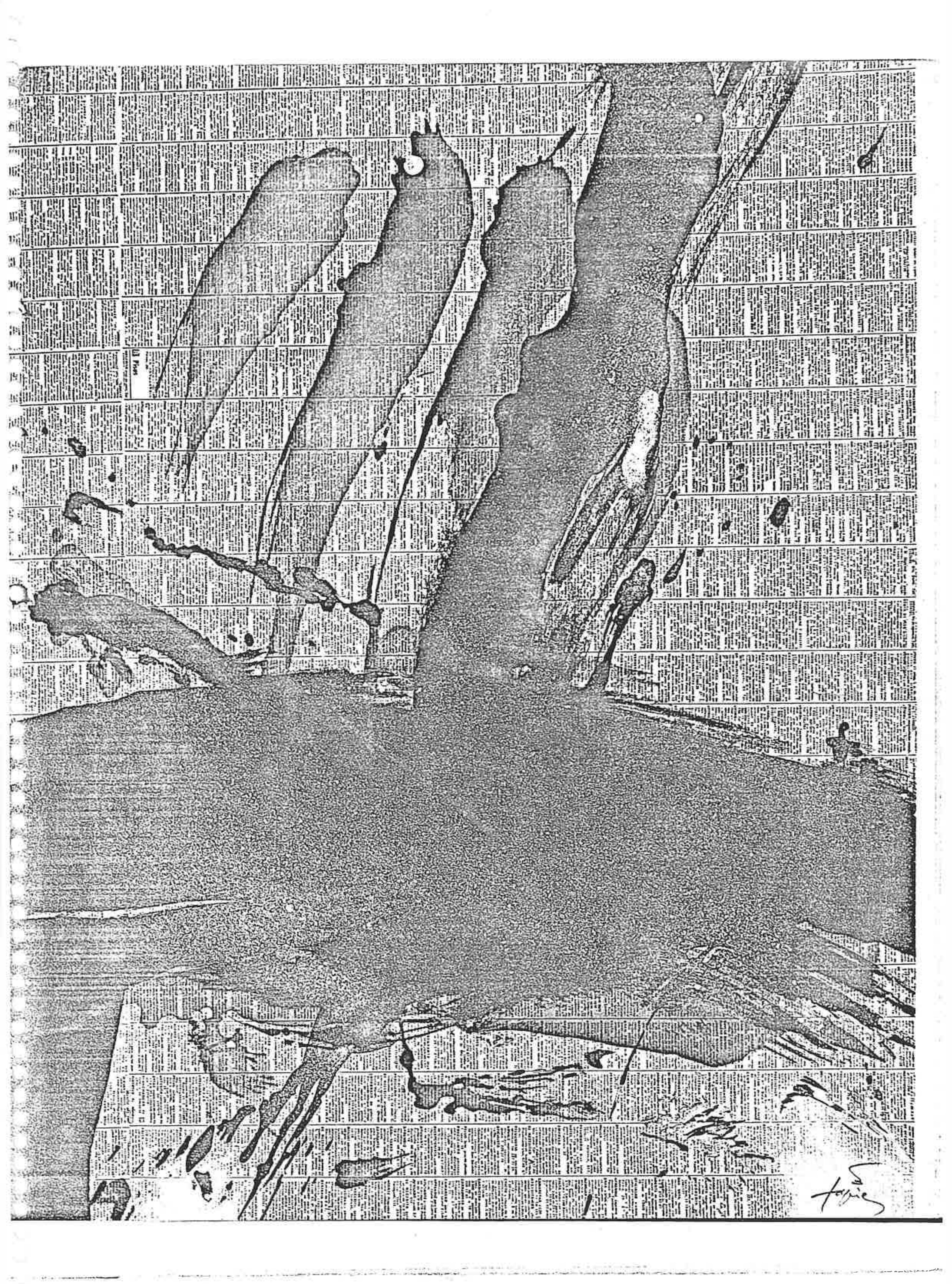
ИЗ ОПЫТА МЕСТНЫХ СОВЕТОВ

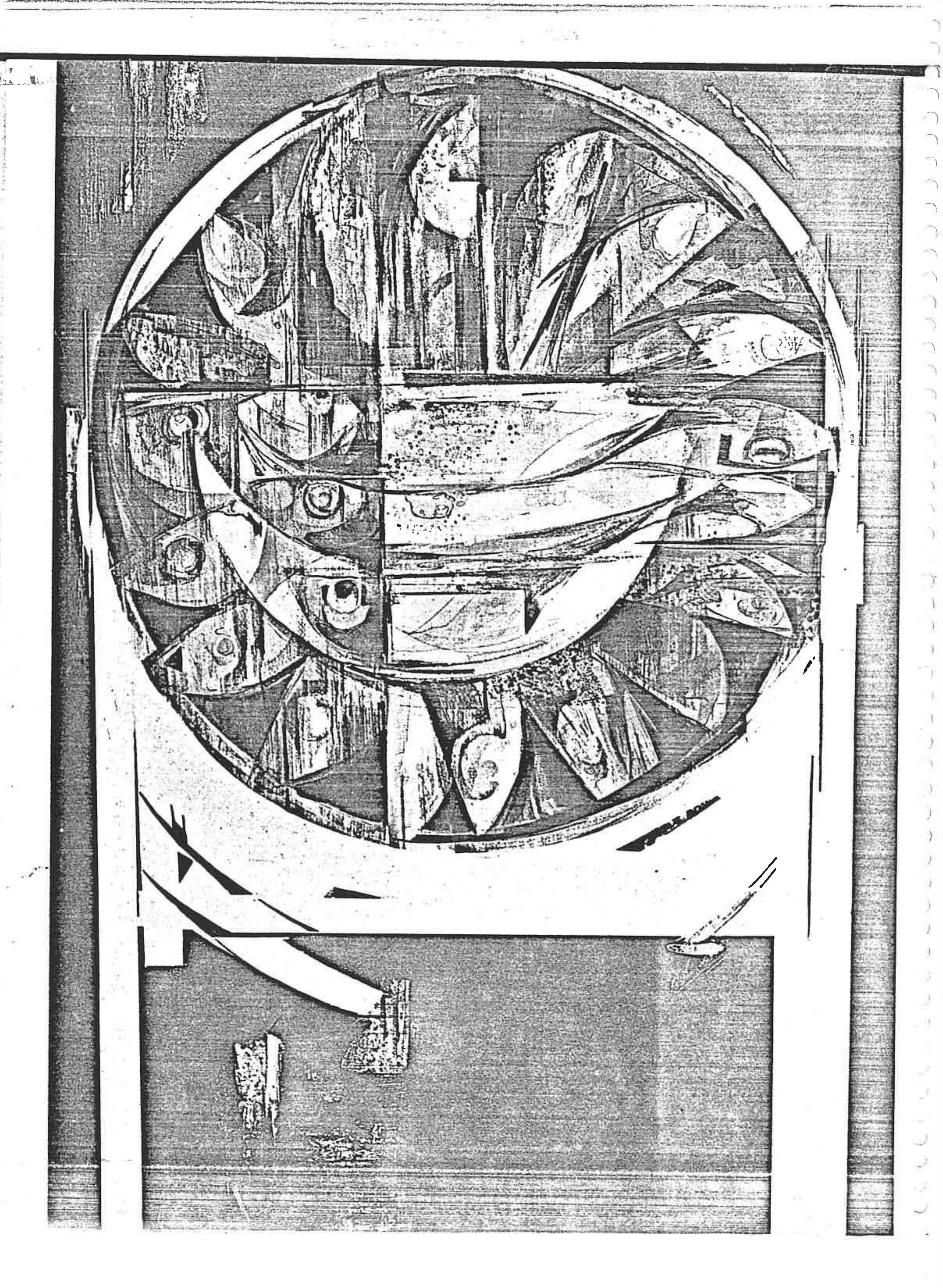
Ш

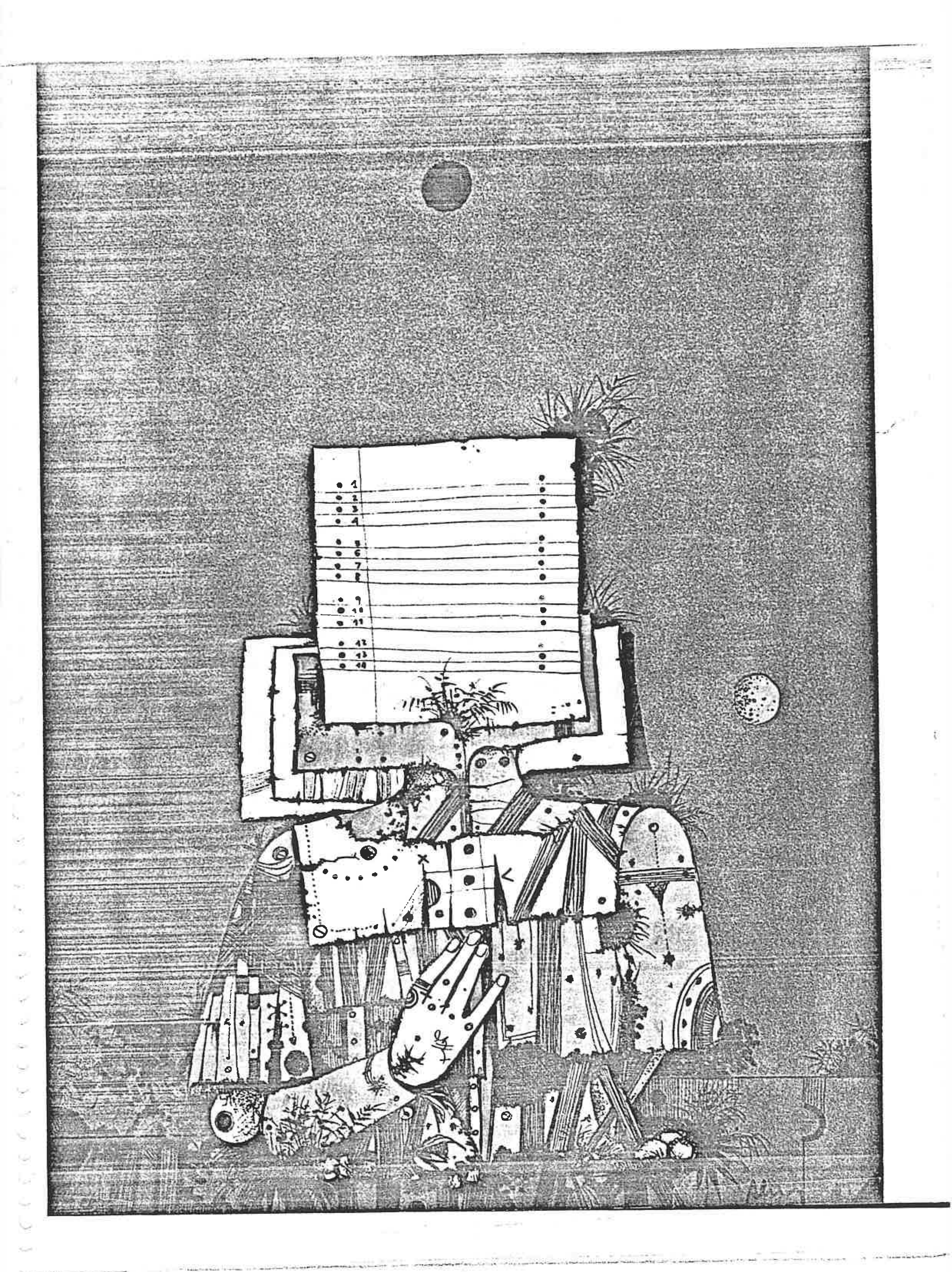
ЕФСК

АЯ ПО









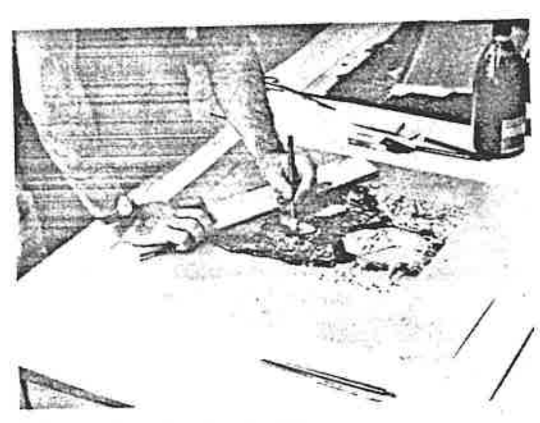




Graneado de una plancha de cinc

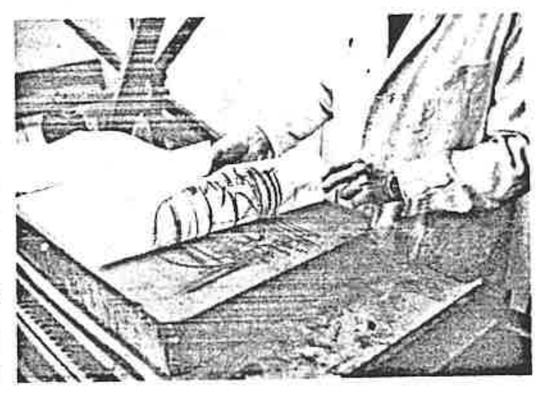


Picasso:
«La pose de la modelo»
(lavado sobre cinc)



Dibujo sobre plancha de cinc

Transporte de un dibujo a la piedra



NUEVAS TÉCNICAS Y MATERIALES

Como en las técnicas estudiadas anteriormente, nuevos materiales —unidos a las grandes posibilidades que ofrece el tiraje en color— han enriquecido a la litografía, hasta convertirla en uno de los procedimientos más usados por los artistas actuales. La novedad más importante es el uso de planchas de cinc y de aluminio, graneadas especialmente por medio de bolas de acero y un abrasivo. Sobre ellas se pueden realizar los mismos trabajos que sobre la piedra y solamente presenta el inconveniente de endurecer los trazos y las aguadas, pero tienen la gran ventaja de su ligereza de peso y de que pueden encontrarse en cualquier formato y grosor, razones por las que muchos artistas las prefieren a las piedras. Las estampaciones en una plancha de cinc reciben el nombre de *cincografías*, y las de aluminio, *algrafías*. Las planchas de cinc pueden recuperarse después de un tiraje, graneándolas de nuevo. Todas las técnicas apuntadas para la piedra, tanto la preparación como el tiraje, son válidas para las planchas de metal, sólo que el mordiente debe probarse previamente. Existe en el mercado la preparación justa para esta técnica.

LITOGRAFÍA EN PAPEL

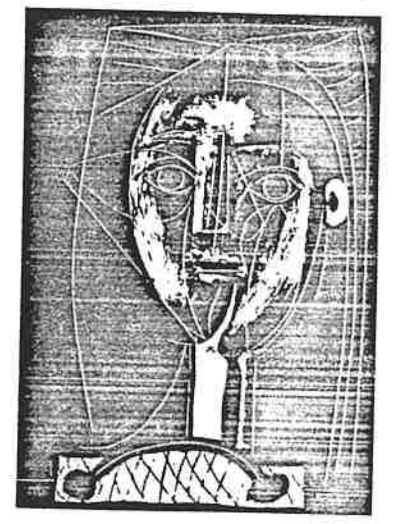
Por este procedimiento, el artista dibuja con lápiz litográfico sobre un papel. Con el trazo todavía fresco, se coloca sobre la piedra o plancha y se somete a la presión del rastrillo de la prensa. Por la presión ejercida, el dibujo se transporta a la piedra o a la plancha, engomando a continuación. Existe un papel especial, el autográfico, con el que se lleva a cabo esta operación con más facilidad, ya que el transporte del dibujo se efectúa como si fuera una calcomanía. Además del autográfico, existe el papel de reporte, utilizado en las Artes Gráficas para multiplicar una imagen las veces que se desee sobre la piedra o plancha, aprovechando así la superficie de tiraje al máximo. Presenta el inconveniente de endurecer los trazos. El uso del reporte para pasar un dibujo se nota fácilmente, ya que nunca coincide el grano del papel utilizado con el grano de la piedra o plancha sobre la que se transporta.

Frotis

Es una manera de preparar la plancha que debe usarse cuando se ha utilizado el procedimiento de *reporte* o el de papel transparente, ya que la parte grasienta acostumbra a no resistir bien el entintado con rodillo. Por ello se puede tratar primeramente la piedra o plancha con una solución de goma arábiga y a continuación se frota la piedra humedecida con una esponja impregnada en tinta diluida, quedando grasientos los trazos del dibujo. Así, por frotamiento, la tinta de imprimir queda más consistente que si se diese con rodillo, eliminando sorpresas y durezas.

Manera negra

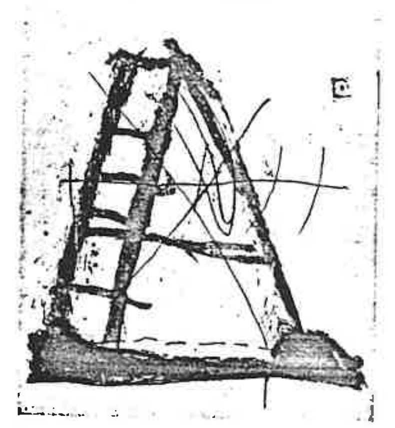
Es una imitación litográfica de la de grabado en hueco, pero a la que le falta la morbidez aterciopelada que consigue la calcografía. Se usa una piedra de grano grueso, se entinta con rodillo toda la superficie, calentando ligeramente la capa de tinta con una lámpara de soldar. Con el rascador se sacan los valores de grises y blancos que se deseen, al hacer desaparecer la tinta y descubrir la piedra. Con ello se consigue un dibujo en negativo sobre el fondo negro, se limpian los márgenes y se lleva a cabo la preparación de la piedra o plancha. Se entinta con rodillo blando y así queda preparada para la estampación.



Manera negra, de Picasso

Grabado sobre piedra o aguafuerte litográfico

Técnica usada por las Artes Gráficas comerciales para el encabezamiento de cartas, etiquetas, etc. Para esta imitación de grabado al hueco, se emplean piedras sin tara alguna, pulidas, a las que se ennegrece la superficie con una mezcla de negro humo y goma arábiga. A continuación, y con la ayuda de un tampón, se rellenan los surcos con tinta de reporte, eliminando seguidamente la goma arábiga. Se puede grabar el aguafuerte sobre piedra, dando a la superficie una capa del mismo barniz que se emplea en el aguafuerte. Después de secado, se raya por medio de puntas y el mordido se efectúa con ácido acético diluido. Para el tiraje de estas piedras se precisa una *cama* muy blanda y una fuerte presión del rastrillo. Los artistas no son dados a utilizar estas técnicas, pues en realidad son sustitutivos de las técnicas al hueco, sin que tengan sus calidades. A una estampación litográfica se le puede dar también un acabado en relieve en seco o *gofrado*, por medio de un mordido fuerte a la piedra o plancha, estampando este acabado en último lugar y con gran presión. Con este procedimiento, Tapies ha conseguido sus más bellas estampaciones.



Litografía de Tapies, con grabado en piedra

Estarcido

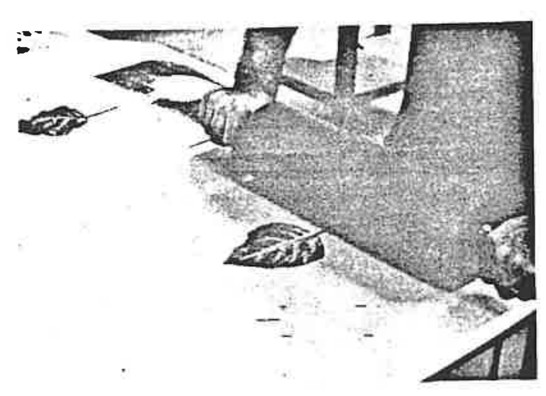
Para conseguir medias tintas en litografía, se utilizan dos procedimientos: el ya estudiado del lavado o aguada y el estarcido o *crachis*. En este último procedimiento se emplea una brocha empapada en tinta litográfica, que se frota sobre una malla metálica, con lo que se consigue un salpicado de puntos de tinta sobre la superficie de la piedra o plancha. Para hacer las reservas de blancos, o bien se emplean plantillas en el momento de hacer el estarcido o se hacen previamente a pincel y con goma arábiga. Este procedimiento es un buen complemento para un dibujo a pincel, pluma o tiza. Toulouse Lautrec utilizó con éxito esta técnica en varios de sus carteles y estampas.

Litografía con estarcido, de Toulouse Lautrec



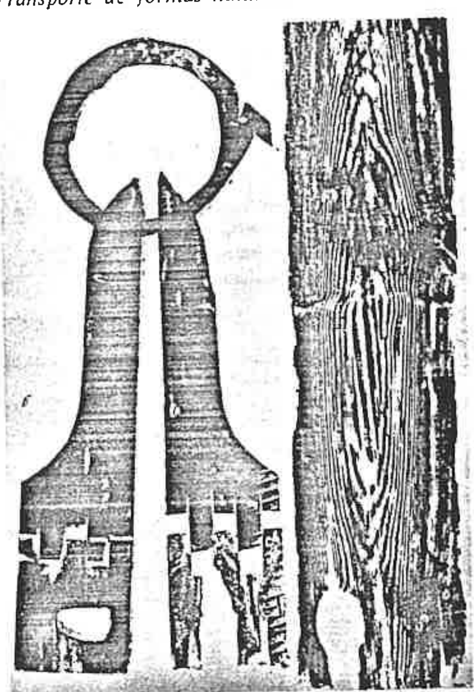


Pasado de estructura (gasa)



Transporte de imagen por rodillo

Transporte de formas naturales

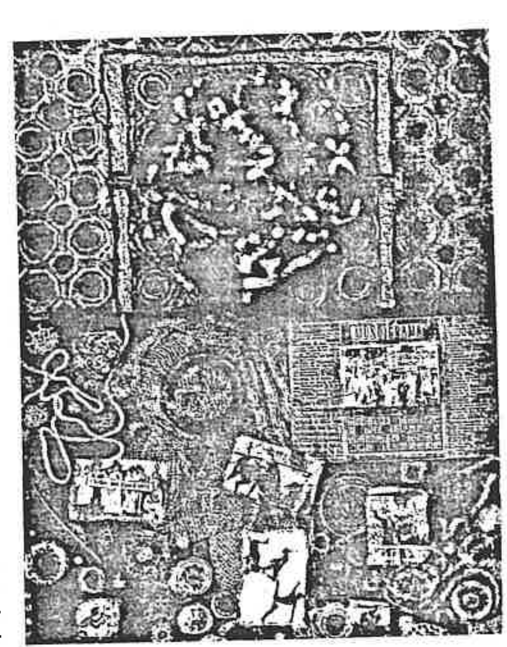


Estructuras naturales

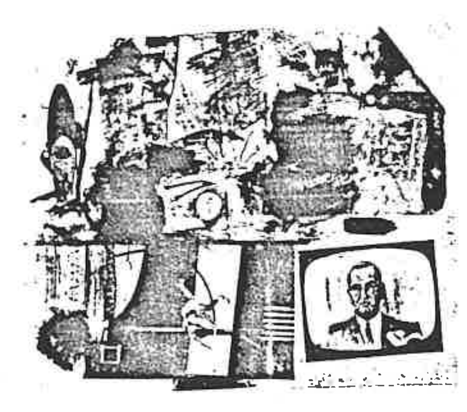
Cualquier objeto, sean hojas, puntillas, papeles arrugados, telas, etc., pueden entintarse con un rodillo cargado de tinta litográfica y, mientras está todavía fresca, ponerlos sobre la superficie de la piedra o plancha. Se cubre el conjunto con un papel impermeable y se efectúa una presión con la prensa. La tinta queda adherida a la superficie y la preparación se lleva a cabo como si se tratara de un reporte. Las posibilidades que brinda este procedimiento son realmente interesantes y es empleado en la actualidad por muchos artistas.

Otras técnicas

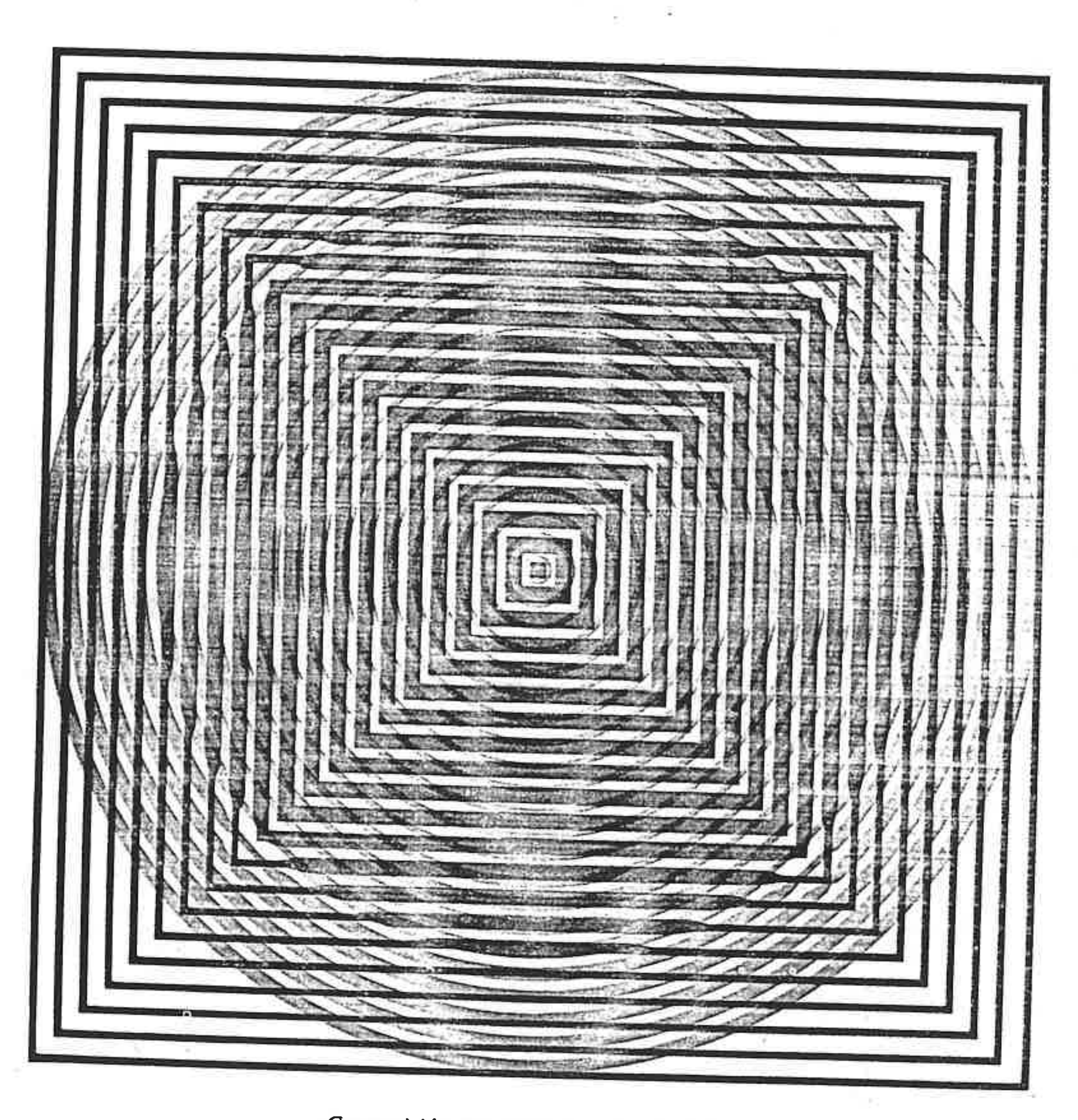
Un tiraje tipográfico cualquiera, sea texto o ilustración fotograbada, mientras conserve la tinta fresca, puede ser transportada a la piedra o plancha por presión de la prensa. La preparación se aconseja hacerla por el procedimiento de *frotis*, para elevar el tono de la imagen y no perder calidades. También puede hacerse un trabajo mixto con fotograbado. Para ello se sensibiliza la piedra o plancha, efectuándose sobre la misma un proceso de fotograbado, y se acaba la plancha por cualquiera de los procedimientos estudiados. Con ello se consigue una estampación *collage*, muy usado por los artistas actuales, sobre todo por Rauschemberg en sus impresionantes estampaciones.



Ponce de León: Litografía con estructuras mixtas



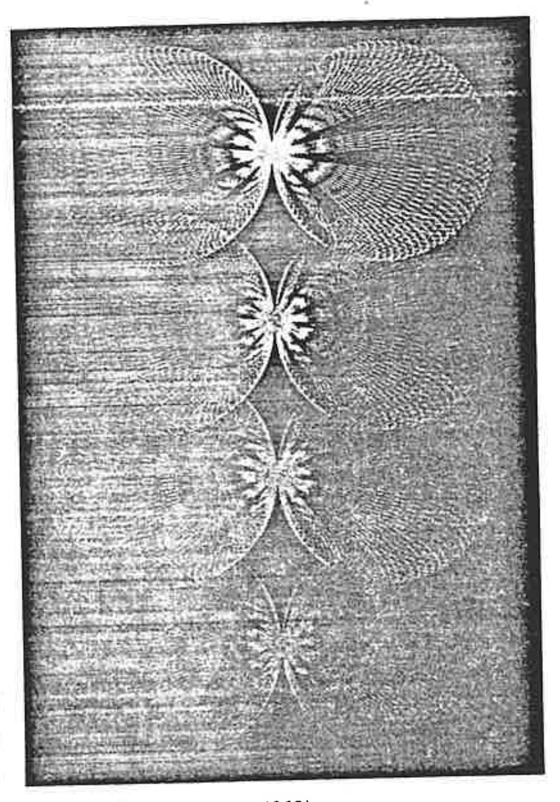
Robert Rauschemberg: «Mark, 1964». Litografía sobre papel



«Composición IV», serigrafía de M. Rubio

6

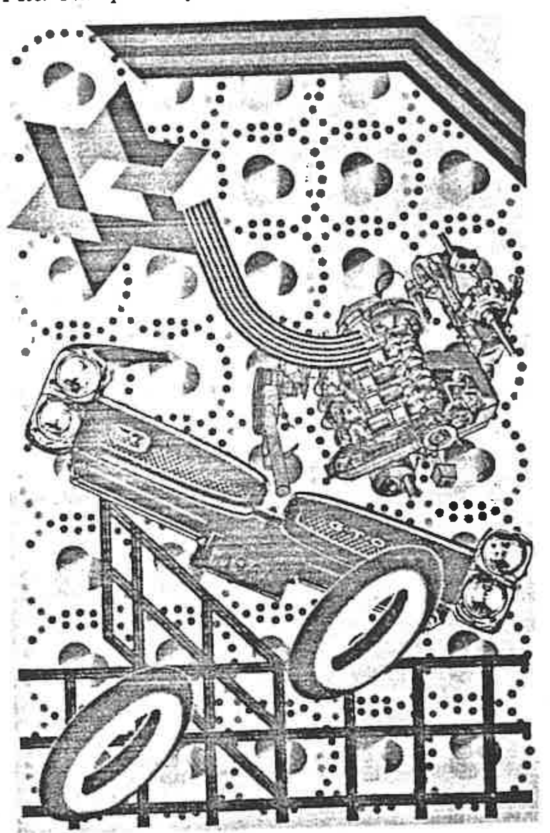
serigrafía



Serigrafía de Sempere (1968)



Peter Phillips: «Rayo de sol», serigrafía a color





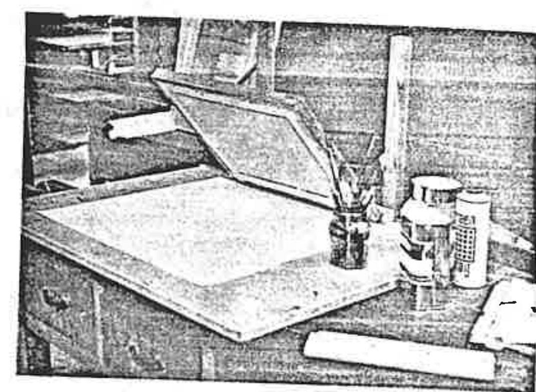
SERIGRAFIA

La serigrafía es el sistema de estampación que ofrece mayores posibilidades para efectuar tirajes en cualquier clase de superficie, material y formas, sin limitación en cuanto a uso de colores y de tintas se refiere.

Se trata, en realidad, de la aplicación moderna del antiguo procedimiento del «estarcido», que consiste en estampar sobre una superficie con ayuda de plantillas de metal o de papel previamente recortadas, por medio de una brocha o un rodillo cargados de tinta. En las pinturas rupestres ya se encuentran ejemplos de estampado al estarcido, manos humanas marcadas por el espolvoreado de tierras rojizas. Los egipcios utilizaron el estarcido en la decoración de murales y los chinos, como muchos otros pueblos, lo han utilizado desde antiguo para la estampación de tejidos. Durante los siglos XIX y XX se usa en Francia para la ilustración de libros y tiraje de estampas por el procedimiento llamado «pochoir» y, en particular, para la estampación en telas, en las fábricas textiles de Lyon, por lo que dichas telas reciben el nombre de «lionesas».

En 1907 Samuel Simón, de Mánchester, patenta una idea que consiste en montar las plantillas, antes sueltas, sobre una pantalla de seda, con lo que quedan fijas durante el proceso de estampado. Con ello nació la serigrafía, que se sigue aplicando con fines comerciales e industriales hasta que, por los años cincuenta, los artistas americanos aprovechan las innegables calidades y posibilidades del nuevo procedimiento para efectuar estampaciones artísticas.

Equipo serigráfico



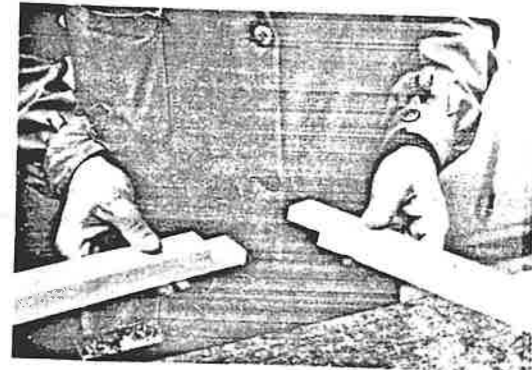
Instrumentos utilizados en serigrafía; equipo simple

En la actualidad la serigrafía consiste fundamentalmente en un marco sobre el que se monta un tejido tensado, a través de cuyas mallas y con la ayuda de un rastrillo, se hace pasar la tinta a la superficie que se va a estampar. Ciertas mallas del tejido quedan libres y otras son tapadas por algún procedimiento. Este juego de mallas libres y tapadas es el que da lugar al dibujo que se estampa, ya que las mallas tapadas no dejan pasar la tinta y dan lugar a los blancos, mientras que las libres dejan pasar a la tinta y se obtiene el dibujo.

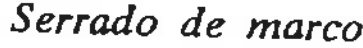
Se estudian a continuación los distintos elementos que se usan en serigrafía y las técnicas diversas empleadas para el bloqueado o tapado de las mallas del tamiz, para finalizar con el estudio del proceso de estampación.

Marcos. La misión del marco consiste en mantener estirada la tela del tamiz. Son de madera o de metal; los primeros se pueden construir fácilmente, no así los segundos, cuya construcción se efectúa en talleres especializados, por lo que nos vamos a referir solamente a los marcos de madera. Esta debe ser de dureza media, que permita clavar y desclavar con facilidad, y totalmente seca. Hasta formatos de 50×70 cm, se aconseja para el marco unas medidas de sección de madera de 3,5×2,5 cm hasta de 4×3 cm. El ensamble de los cuatro ángulos del marco no debe hacerse «a inglete», sino por medio de un ensamble sencillo y a media madera, ya que así quedará más fuerte y perfectamente bloqueado. Luego de su montaje, bien escuadrado, se recomienda barnizar la madera para lograr un buen impermeabilizado de la misma.

El tamaño del marco depende del formato del original a estampar. Para comodidad durante el tiraje, es fundamental dejar unos márgenes laterales amplios. Así, para un formato de 60×50 cm se aconseja dejar de 15 a 20 cm, arriba y abajo, y 10 cm en los laterales, donde quedará alojada la tinta al paso del rastrillo.



Ensamblado



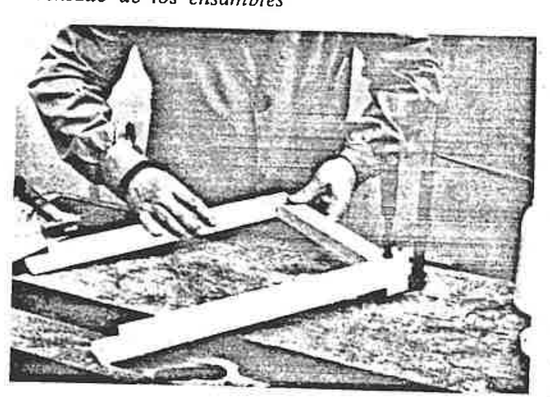
Serrado de marco

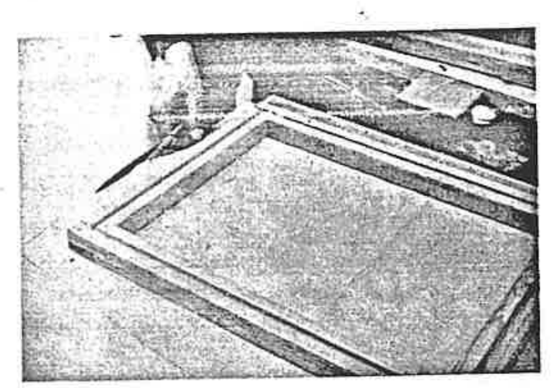


Encolado



Prensado de los ensambles

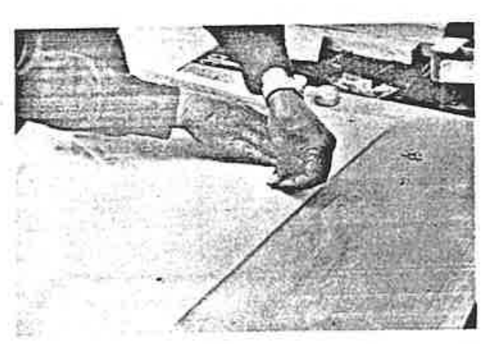




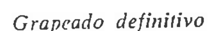
Corte del tejido



Remojado del tamiz



Fijado provisional al marco



Grapeado definitivo



Sobre el bastidor o marco se monta el tejido o tamiz. En los comienzos de la serigrafía se utilizaba solamente tejidos de seda, de donde proviene el nombre de la técnica (sericum=seda). Todavía se utiliza esta fibra, pero va siendo desplazada por tejidos de fibras artificiales, tales como el nilón y el poliéster. La seda se fabrica actualmente en cuatro calidades, según su resistencia, con numeración que corresponde a la cantidad de hilos por cm^2.

El nilón posee una gran resistencia a la abrasión y ofrece la posibilidad de conseguir gran detalle, que lo hace idóneo para las estampaciones artísticas. Existen varias marcas, entre las que destacan dos suizas: el nytal, de gran consistencia y estabilidad de registro, y el monyl, de gran duración y elasticidad. El poliéster es poco sensible a los cambios de temperatura y de humedad; presenta la ventaja, sobre el nilón, de no sufrir desgarros por tensión. Para el desengrase y limpieza previa de esta clase de tejidos, se aconseja aplicar, con cepillo o brocha de nilón, una solución de sosa cáustica al 20 %, dejándola durante 15 minutos y luego lavando con agua pura, para seguir con una solución de ácido acético al 5 % y acabar con un lavado a presión de agua fría. Para la limpieza de estarcidos fotográficos, se utiliza lejía al 8 %, con actuación de 15 a 30 minutos, según la dureza de la capa sensible.

Existen también tejidos metálicos, compuestos por alambre de acero inoxidable y bronce al fósforo. Su mayor costo es compensado por la resistencia que poseen y que permiten tirajes de hasta 50.000 ejemplares. No son aconsejables para estampaciones artísticas.

Es muy importante elegir bien el espesor de la malla, ya que de ella depende en gran parte la calidad de la estampación. Como no existe una normalización en la graduación, es conveniente aconsejarse por los industriales o los fabricantes. He aquí una orientación previa sobre los valores idóneos para efectuar trabajos de fino detalle:

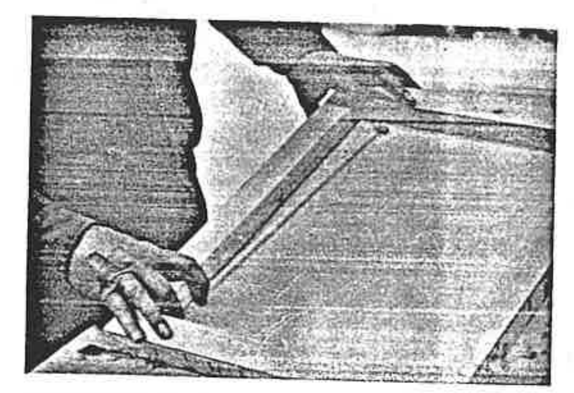
TAMIZ Y NUMERO		DENSIDAD DE LA TINTA A UTILIZAR
SEDAS	SINTETICOS	
18-20	25-35	Ligera y débil

Montaje y tensado. Una vez preparado el marco, se procede al corte de la tela a montar. Es conveniente que sobrepase el perímetro del mismo, de 6 a 10 cm por cada lado. A continuación se humedece la tela y se coloca con los hilos paralelos a los lados del marco. Se comienza por fijar de forma provisional y en los laterales, unos puntos por medio de chinchetas, con un orden que permita un buen tensado. Puede comenzarse por un ángulo y seguir con los demás, en dirección de las manecillas del reloj. Otro procedimiento consiste en fijar las chinchetas en la mitad de cada lateral del marco, para seguir luego por los ángulos. El clavado definitivo puede efectuarse bien en los laterales o en la parte superior, con chinchetas o grapas, con distancia de una a otra de 1 cm aproximadamente. Es aconsejable la colocación de estos puntos de fijación al tresbolillo, y en el caso de hacerlo con grapas, clavarlas en diagonal para evitar los desgarros del tejido. Durante la operación es fundamental ir tensando el tejido, bien con los dedos o mejor con una tenaza plana de forma especial.

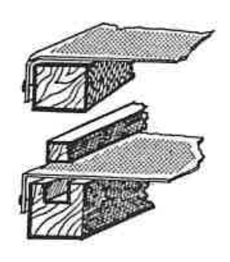
El marco puede también construirse de tal manera que permita efectuar un segundo tensado antes de la fijación definitiva del tamiz. Bien haciendo unas ranuras en la parte superior, donde luego se embuten y clavan unos listones, o bien se logra el segundo tensado introduciendo,

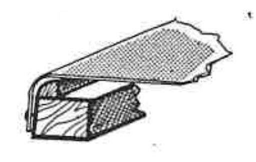
por la parte interior de la pantalla, unos listones más cortos que los laterales y con los cantos redondeados. Otro procedimiento consiste en dos marcos que encajan perfectamente el uno en otro. Montado sobre el primero, se tensa el tamiz al encajar el segundo, el cual se atornilla.

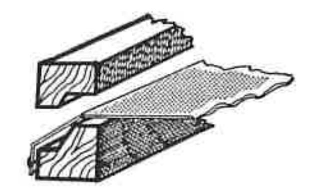
Una vez conseguido el tensado del tamiz, se corta la tela sobrante y por la parte interior del marco se pegan unas tiras de papel Kraft engo-



Introducción de listones







Distintos perfiles de marcos, formas de montaje y de tensado

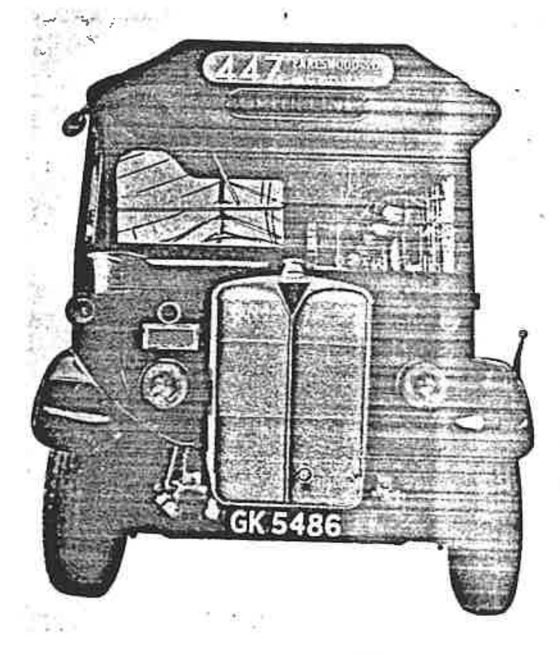


Pegado de papel engomado



Bloqueado interior con cola





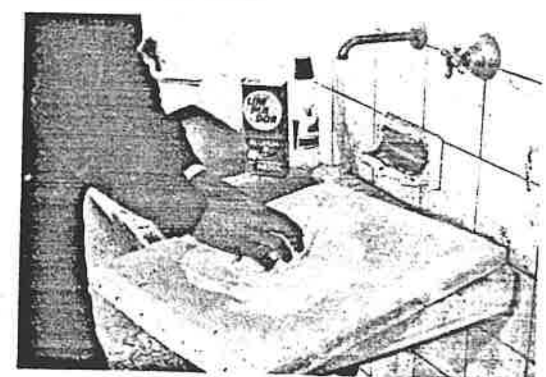
London Transport. Serigrafía de Winner

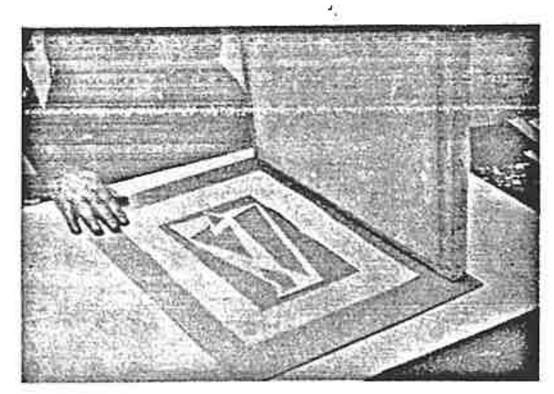
mado o bien papel de precinto, la mitad al lateral del marco y la otra mitad al tamiz. Por la parte exterior y con una brocha impregnada con una cola que no disuelva el agua al lavar la pantalla, se impermeabilizan los laterales de la pantalla, con el fin de precintar la cubeta que forman el marco y el tamiz, para eliminar así el riesgo de salida de la tinta durante el estampado.

Una vez efectuadas todas las operaciones anteriores, se lava y se desengrasa el tamiz con un detergente tipo Vim, frotando con un trapo o una esponja, con lo que queda la pantalla preparada para recibir el dibujo a estampar. En principio cualquier original se puede estampar con la técnica serigráfica, pero hay valores que se pueden conseguir trabajando directamente en la pantalla y otros de manera indirecta, por medios fotomecánicos u otras técnicas. A las primeras se las denomina técnicas directas e indirectas a las segundas.



Desengrasado del tamiz





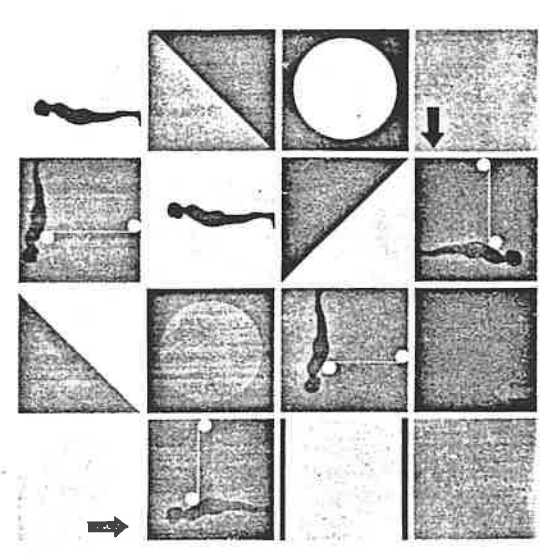
Montaje de plantillas

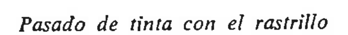
TÉCNICAS DIRECTAS

Se realizan por medio de plantillas o por bloqueadores.

Estarcidos con plantillas. La técnica es la misma que se utiliza en el procedimiento llamado «pochoir» o estarcido clásico, solamente que en el estarcido tradicional las plantillas están sueltas y en serigrafía quedan montadas en el tamiz, con lo que se eliminan los puentes que unen las distintas piezas de las plantillas del estarcido tradicional.

Para realizar las plantillas, se une un papel transparente, delgado y fuerte, como el papel denominado vegetal. Si se desea utilizar papel opaco, se consigue darle transparencia pasando sobre su superficie un algodón impregnado en aguarrás. Se calca el original sobre el papel y por medio de una cuchilla, se van vaciando las superficies que se desean estampar. La cuchilla debe ser de acero, muy bien afilada. Al efectuar el corte es conveniente poner el papel sobre un cartón, ya que sobre una superficie dura la cuchilla perdería rápidamente el filo.

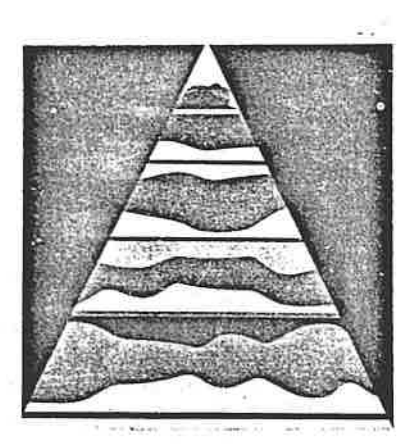




«Study Falling Man», de Trora



Cortado de plantilla

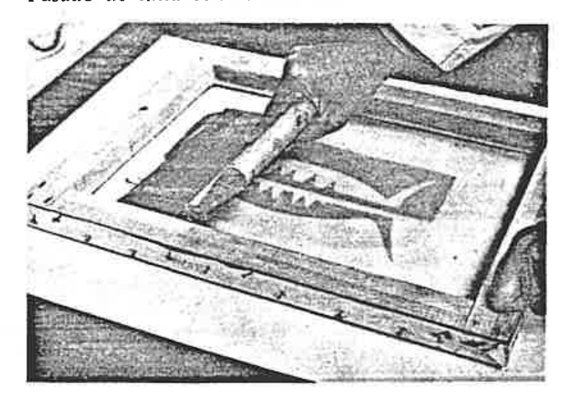


«Serigrafía», de Trora

Una vez recortadas y vaciadas las plantillas, se pegan al tamiz en posición correcta, con una cola o una laca. También puede efectuarse el montaje por el siguiente procedimiento: sobre una superficie plana se colocan las plantillas y a continuación se posa sobre ellas, con mucho cuidado, la pantalla, sobre la que se vierte una tinta espesa y se distribuye con el rastrillo. La tinta, al pasar por el tamiz, pega las plantillas al mismo. Se retira la tinta sobrante y luego de un tiempo prudencial de secado, la pantalla, con las plantillas montadas, queda lista para el tiraje.

Por el procedimiento de las plantillas se pueden conseguir tirajes de 200 a 300 ejemplares. Se utilizan tintas de cualquier tipo, menos las de «al agua», ya que a las pocas pasadas se comienza a arrugar el papel de las plantillas. Para recuperar la pantalla y poderla utilizar de nuevo, se eliminan con un disolvente los restos de tinta y a continuación se lava con agua caliente dada a presión, para eliminar cualquier resto de cola.

Pasado de tinta con el rastrillo



Estarcidos por bloqueadores. Fundamentalmente consiste en tapar las partes que no interesa imprimir, por medio de un líquido que obstruye la malla y que recibe el nombre de bloqueador. Es el procedimiento más idóneo para ciertas creaciones artísticas. Pueden utilizarse como bloqueadores: colas, gomas, lacas de distintas marcas y propiedades, teniendo

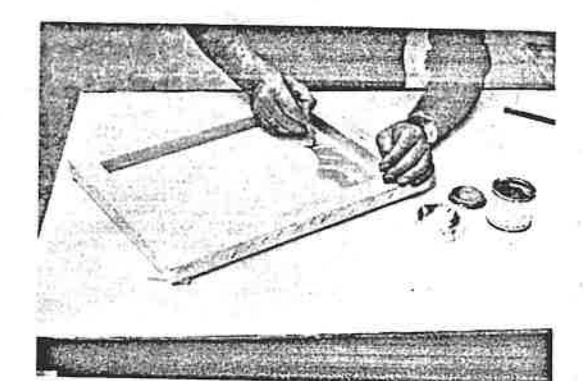
en cuenta siempre que, si se usan lacas, es muy difícil poder llegar a recuperar la pantalla para un trabajo posterior. Entre las colas utilizadas, la de pez es la más común.

Los procedimientos seguidos para dar los bloqueadores son dos: negativo y positivo.

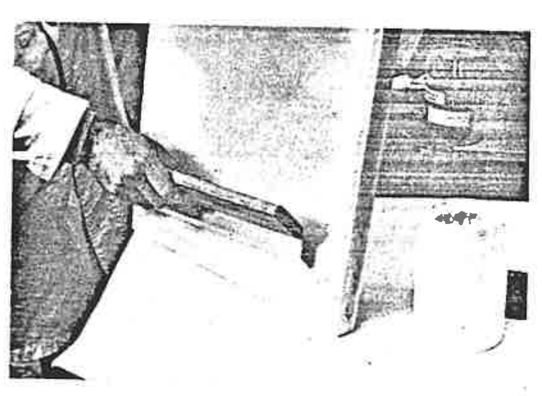
Negativo. Se coloca la pantalla sobre el original y se calca por medio de un lápiz o plumilla. Una vez efectuado el calco, se eleva la pantalla por medio de unos listones, con el fin de que la superficie del tamiz quede al aire. Se resigue el dibujo calcado por medio de un pincel impregnado en cola, goma o laca, rellenando luego las superficies que no se van a estampar, o sea, lo que va a quedar en blanco. Así, lo que se pinta en el tamiz no es el original, sino el negativo del original. Si la cola que se usa es incolora, se le añade una anilina o colorante para poder ir apreciando el proceso. Una vez realizado el trabajo de bloqueado y seca la cola, goma o laca, se observa al trasluz para apreciar si ha quedado algún fallo o puntos por cubrir, en cuyo caso se retoca con el mismo líquido bloqueador que se ha utilizado en el proceso.

Este método no es recomendable para trabajos de gran precisión. Una vez finalizado el tiraje, si se desea recuperar la pantalla para un nuevo proceso, se eliminan los restos de tinta colocando la pantalla con el tamiz hacia abajo, sobre una cama de papeles de periódicos y se frota con el disolvente indicado para la tinta usada; el bloqueado de cola se elimina con un lavado de agua caliente, ayudado si es preciso con un cepillo.

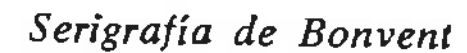
Otro procedimiento, en negativo, consiste en encolar ambas caras de la pantalla con una cola de pez o de dextrina, ligera y líquida. Para ello se echa la cola en la parte superior del tamiz y con un trozo de cartón duro, al que se le ha dado algo de filo con una lima, se extiende la cola en todas las direcciones y por ambas caras. En lugar de cartón puede usarse un rastrillo hueco. Una vez conseguido el secado de la cola de forma natural o con la ayuda de un ventilador o secador eléctrico, se coloca la pantalla encima del original que se verá a su través al ser la cola incolora. Con un pincel impregnado en goma de laca coloreada, se procede al tapado de las superficies que no van a ser impresas. Una vez seca la goma laca, se procede al eliminado de la cola con una esponja empapada en agua, manteniendo la pantalla aislada de la mesa por medio de unos tacos y sin insistir demasiado en la humedad, ya que haría saltar también la goma laca. Efectuado el tiraje y eliminada la tinta por el procedimiento ya descrito, se lavan las dos caras del tamiz con agua a presión y frotando con una esponja hasta hacer desaparecer todos los restos de cola y goma.



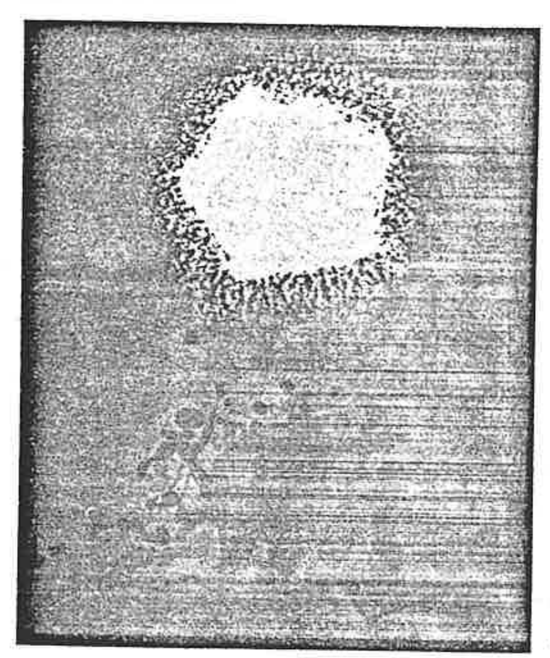
Dibujado por el procedimiento «negativo»

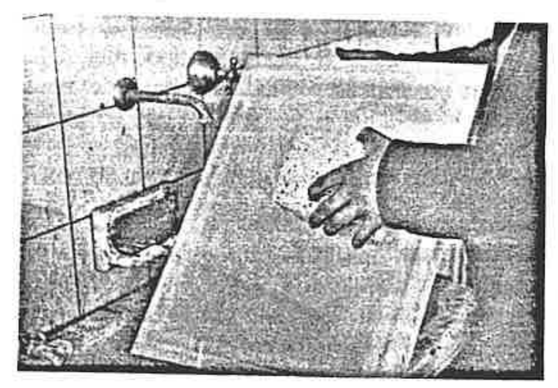


Encolado de las caras del tamiz



Serigrafía de Bonvent

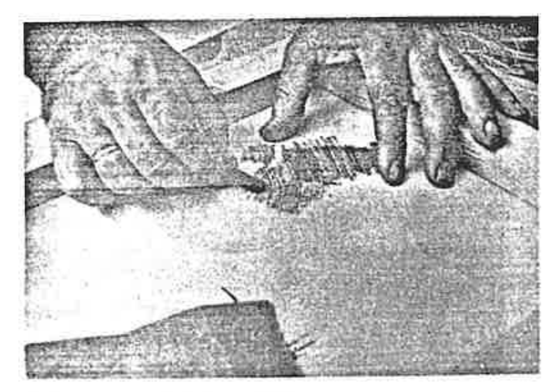




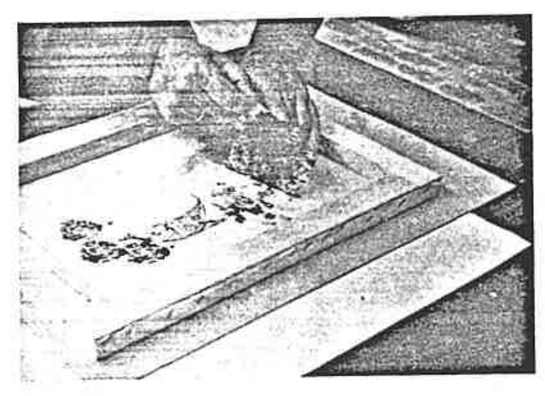
Lavado del tamiz



Dibujo a tinta sobre tamiz



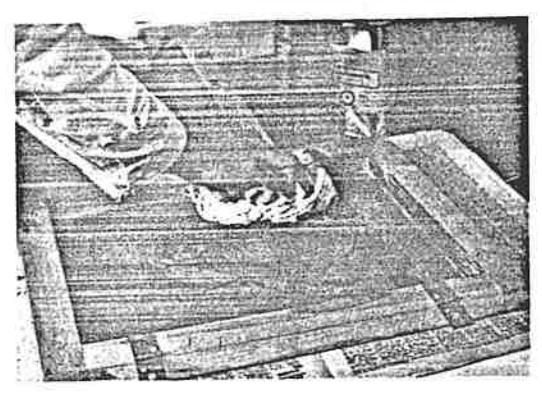
Calidades con barra o lápiz

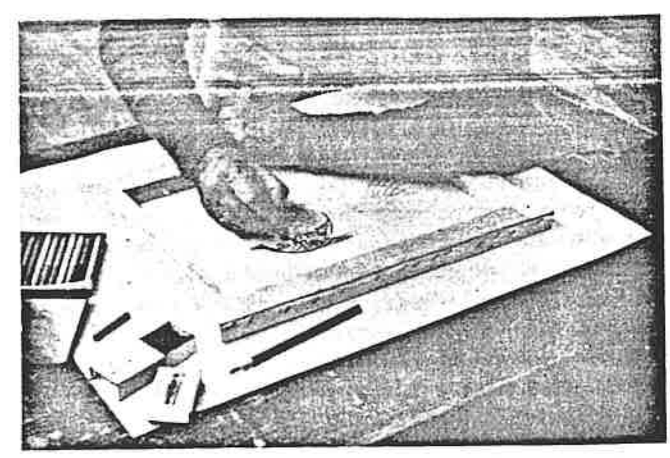


Impresión de estructuras



Disolución de la tinta grasa





Dibujado a lápiz por el procedimiento «positivo»

Positivo. Es el procedimiento idóneo para conseguir los más variados y artísticos efectos, por ser de ejecución espontánea. Consiste fundamentalmente en el principio de incompatibilidad de las materias grasas con el agua, al igual que en litografía. En primer lugar se coloca la pantalla encima del original y se dibuja el mismo con lápiz, barra litográfica o con barras de color a la cera, como también puede usarse tinta litográfica dada a pincel, pudiendo realizarse un trabajo mixto, según convenga a la realización del original. Una vez efectuado el dibujo, se eleva la pantalla por medio de unos tacos y se encola el tamiz por la parte interior del marco. Cuando se ha secado la cola, se coloca la pantalla sobre una cama de papeles de periódico y se frota la superficie del tamiz con un algodón empapado en un disolvente, bencina o aguarrás, que disuelve el trazo o la tinta grasa, respetando la parte tapada por la cola. En caso de resistencia a la disolución, se puede emplear un cepillo blando. A continuación se seca la superficie con trapos limpios. El resultado se observa al trasluz y se retocan los defectos que se aprecien con un pincel impregnado en cola. El mismo proceso se puede seguir cuando se utiliza una laca en vez de una cola.

Para conseguir los más variados efectos de estructuras, se puede operar de la manera siguiente: se ponen bajo el tamiz cartulinas graneadas, papel de lija, tejidos, puntillas, etc., y se pasa por el tamiz lápiz litográfico o barra de cera, con lo que se consiguen manchas de la más variada calidad. O bien, si se impregnan con tinta litográfica papeles arrugados, trapos, mallas, puntillas, hojas, etc., y se presionan sobre el tamiz con la tinta todavía fresca, ésta deja su huella y crea los más variados efectos. Una vez dado por terminado el dibujo del tamiz, se sigue el proceso normal de encolado o lacado, para eliminar luego con disolvente la tinta litográfica, tal como se ha explicado anteriormente.

Cuando se desea obtener una gran pureza de trazo y nítida delineación de bordes, se aconseja el siguiente método: se monta la pantalla sobre el original, pasándolo al tamiz por medio de lápiz o plumilla. Seguidamente se coloca el marco sobre unos tacos y por la parte exterior del tamiz se pasa una esponja empapada con la siguiente preparación: una cuchara sopera de almidón por vaso grande de agua. Se reparte uniformemente por la superficie hasta conseguir una capa regular y lisa. Una vez seca la capa de almidón, se ejecuta el dibujo con tinta litográfica y se repite todo el proceso anteriormente explicado.

Si en los procesos anteriores se ha utilizado cola como bloqueador, las tintas para la estampación serán grasas, lacas o esmaltes. Si se desean utilizar tintas al agua, la cola será sustituida por la goma laca.

Estarcido indirecto o fotográfico

El estarcido indirecto de un original, al igual que en el proceso fotográfico, consiste en dos elementos fundamentales: un clisé y una superficie sensibilizada a la luz que, en el caso de la serigrafía, dicha superficie es el tamiz de la pantalla. Las conocidas operaciones que se llevan a cabo en fotografía para conseguir una copia en papel, o sea, exponer a la luz el clisé sobre la superficie sensibilizada y revelar a continuación, son las mismas que se efectúan en serigrafía.

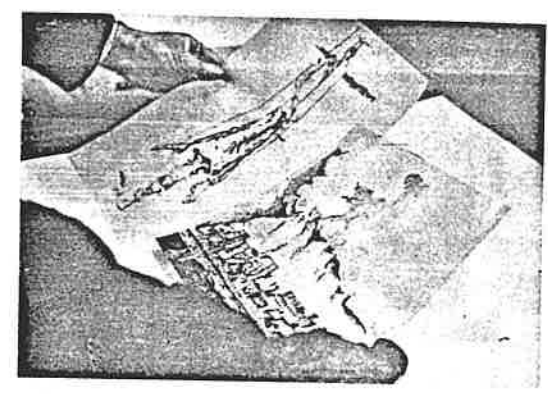
Si el original a pasar al tamiz está realizado sobre un papel opaco, en primer lugar hay que reproducirlo fotomecánicamente sobre una película de fotograbado, al mismo tamaño en que se va a pasar a la pantalla. Para esta operación, o bien se cuenta con un taller de fotograbado propio, lo cual es difícil y costoso, o bien se encarga el proceso a un taller especializado, quien realizará la reproducción fotográfica en positivo y al tamaño que se le indique.

Pero si el original se ha efectuado dibujado sobre un papel especial, vegetal, «kodatrace», etc., o sobre una película plástica transparente, este mismo original sirve de clisé. Para ello se dibuja con tinta china, témpera o lápices litográficos sobre las superficies reseñadas, pero con la condición de que el trazo sea perfectamente opaco. Este clisé hace el mismo papel que el efectuado por procedimientos fotomecánicos, con la ventaja de haber sido realizado directamente por el artista, sin ayuda fotomecánica alguna.

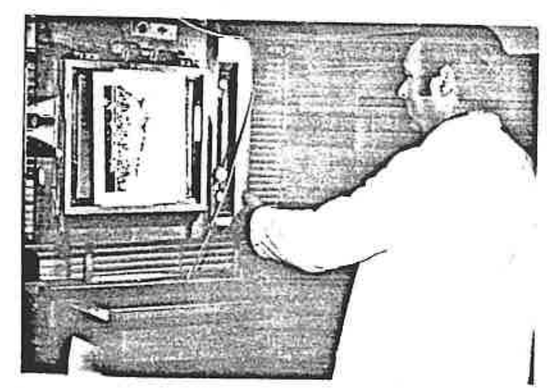
El tamiz de la pantalla a sensibilizar se desengrasa previamente por medio de un detergente cualquiera, como los de tipo Vim. La emulsión para sensibilizar el tamiz puede ser preparada por el mismo artista o se puede adquirir cualquiera de las que existen preparadas en el mercado. He aquí dos fórmulas con elementos fáciles de conseguir en cualquier droguería y con los que se consiguen buenos resultados: 250 g de gelatina disueltos en dos litros de agua hirviendo. Aparte se disuelven 30 g de bicromato potásico en algo más de 1 litro de agua hirviendo. Se efectúa la mezcla de las dos soluciones agitándolas y se pasa el resultado por un tamiz, con el fin de eliminar impurezas. Es una mezcla que debe utilizarse en caliente, pues a temperaturas normales la gelatina se solidifica. Pero si en vez de gelatina se prepara con cola de pescado, se tiene la ventaja de poder usarse en frío.

La segunda receta, llamada de cola Norland o de fotograbador, consta de los siguientes ingredientes: Cola Norland, 100 g; bicromato potásico, 15 g; agua, 250 g. Se disuelve el bicromato en el agua y seguidamente se mezcla con la cola y se pasa el resultado por un tamiz. Si se nota demasiado espesa, se puede añadir agua.

De las recetas industriales, existe una emulsión inglesa al alcohol de polivinilo (PVA), llamada comercialmente Alcoset, con la que se consigue una excelente emulsión operando de la siguiente forma: se disuelven 450 g de bicromato potásico en 3,5 litros de agua caliente y se guarda en un frasco hermético. Cuando sea necesario preparar emulsión, se mezcla una parte de bicromato con cinco partes de Alcoset, teniendo en cuenta que, una vez efectuada la mezcla, es sensible a la luz y por tanto debe guardarse en un frasco opaco o tapado a los rayos luminosos y dejarlo descansar un mínimo de tres horas, para que desaparezcan de manera natural las burbujas que se producen. Para el Alcoset se sirve también en el comercio un sensibilizador preparado llamado AS y que se mezclan en la misma proporción antedicha. Otros preparados sensibilizadores son el Scriset, Wieco-fot, Plus 2, Tiflex y otros varios, cuyo uso depende de los efectos que se deseen conseguir, pues cada uno de ellos tiene unas características especiales de sensibilidad, dureza, etc.



Originales sobre papel vegetal y «kodatrace»



Reproducción fotomecánica

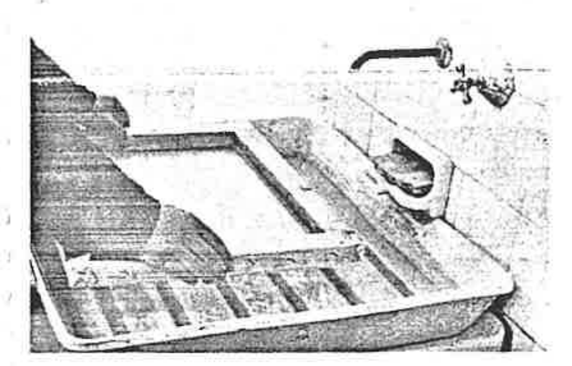
«Formas», de E. Paolozzi



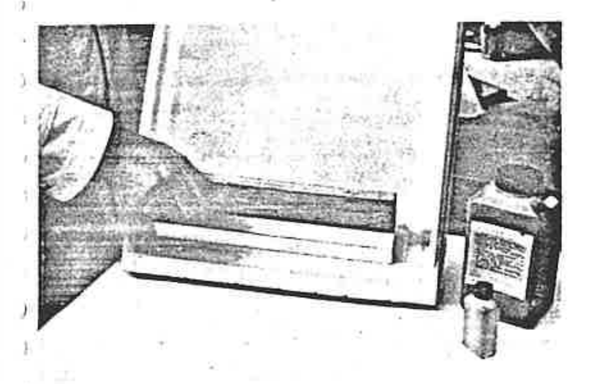
La emulsión del tamiz se puede realizar, bien por inmersión o por medio de un rastrillo hueco, siempre por la cara exterior del tamiz, con varias pasadas del rastrillo en distintas direcciones, dejando secar luego la emulsión con la cara sensibilizada hacia arriba. Ambas operaciones deben hacerse con luz amarilla o en oscura penumbra, pues la emulsión, conforme se va secando, se hace más sensible a la luz. Una vez sensibilizado el tamiz de la pantalla y la emulsión bien seca, se procede al insolado. Para ello es necesario un foco luminoso, que puede ser la misma luz natural, tanto al sol como a la sombra; pero esta fuente luminosa tiene el grave inconveniente de su variabilidad, muy difícil de apreciar y que por ello la hace desaconsejable. Si se desea probar con luz de sol directamente, bastará una exposición de 3 a 5 minutos, y a la sombra, aproximadamente, de hora a hora y media. Una fuente luminosa artificial es más aconsejable, ya que la podemos controlar a nuestro deseo. Las lámparas que creemos más recomendables son la Photoflood o la Philips 125 w mbr/u.

El original o clisé a insolar en la pantalla debe estar en un perfecto contacto con la cara emulsionada, lo que se puede conseguir con aspiración al vacío, o por medio de un cristal que ejerza presión uniforme sobre el dibujo o clisé y las mallas del tamiz. El sistema de vacío exige una prensa especial usada en el proceso del fotograbado industrial. Para conseguir una presión mecánica se pueden usar unas prensas sencillas y prácticas como la siguiente: consiste en un cristal con marco. Sobre el cristal se acopla, en primer lugar, el clisé o el dibujo, y a continuación el tamiz sensibilizado, cerrando el conjunto con una tapa de madera forrada con fieltro, que presionará blando y uniformemente el tamiz al clisé. Todo ello se comprime por medio de unas piezas de madera, cuya presión se puede regular con unos tornillos de palomilla.

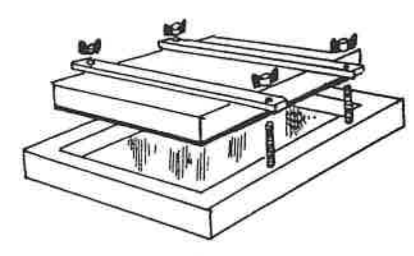
Montados clisé y tamiz sensibilizado, se expone la prensa a la luz correspondiente. El tiempo de exposición dependerá de diversos factores, como son la calidad de la transparencia, la intensidad y distancia de la fuente luminosa, el grosor de la emulsión, etc. Es lógico que cuanto mayor sea el formato del original, a mayor distancia se debe colocar la lámpara para que cubra uniformemente con sus rayos luminosos. Para un original inferior a 50 cm de lado, se coloca la lámpara a una distancia que oscile de 70 a 100 cm. Como regla general puede decirse que la distancia óptima es igual a la diagonal del rectángulo del original. Con una lámpara Photoflood, el tiempo de exposición normal es de 8 a 10 minutos a una distancia de 1 metro.



Emulsionado por inmersión

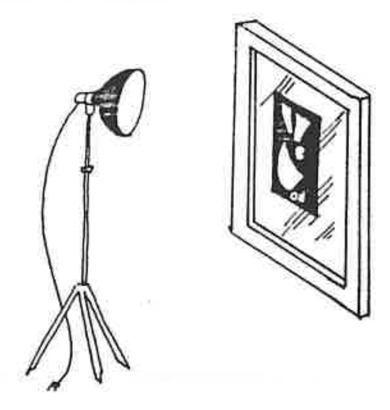


Emulsionado con rastrillo

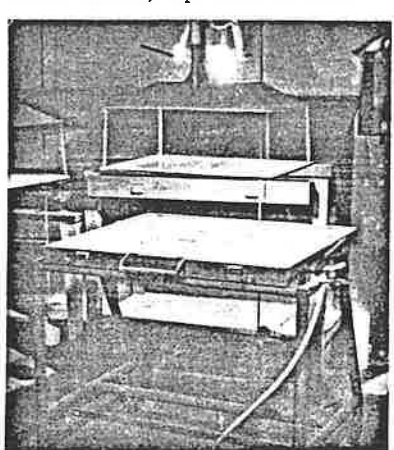


Prensa manual para insolar

Exposición con lámpara



Prensa insolar; aspiración al vacío



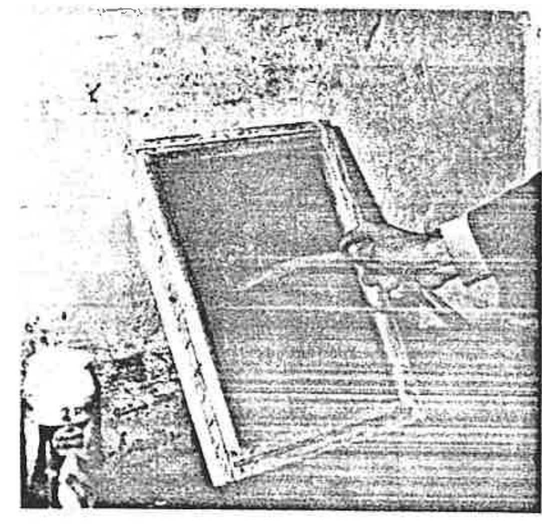
Prensa simple; lámparas incorporadas



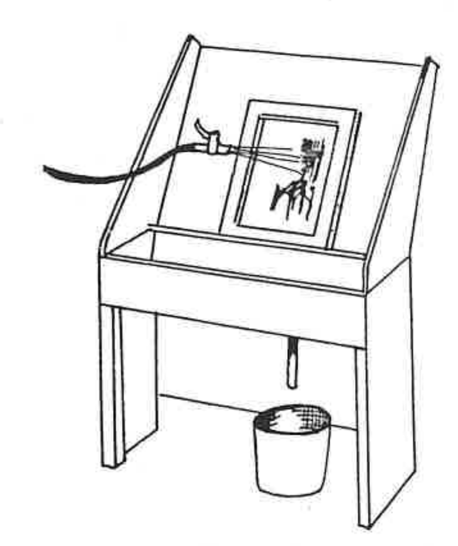
Una vez efectuada la insolación, se desmonta la prensa y el tamiz se sumerge en una cubeta con agua a unos 30° centígrados, o bien a chorro del grifo hasta que se eliminen las partes no atacadas por la luz y que corresponden a las líneas y manchas opacas del original insolado. A continuación se efectúa un rociado con agua fría directamente del grifo, al que se le acopla un tubo de goma que permita regular la presión del chorro. Con una gamuza o papel secante se procede a la eliminación del agua por ambas caras, comenzando por la de la emulsión. Puede aligerarse la operación con la ayuda de un ventilador o un secador eléctrico. Seguidamente se observa al trasluz si hubiera algún defecto, líneas, agujeros o burbujas, lo que se tapa con un bloqueador dado a pincel.

Con estarcidos sensibilizados se pueden utilizar toda clase de tintas, menos las de colores al agua, ya que ésta destruye la capa de emulsión. Para recuperar el tamiz una vez efectuado el tiraje, se elimina en primer lugar todo resto de tinta por medio de un disolvente y luego se pasa una esponja con lejía pura por ambas caras del tamiz, dejando reposar durante un cuarto de hora, para luego llevar a cabo un lavado con agua caliente frotada con cepillo de nilón.

Las pantallas deben ir montadas de tal manera que no sufran desplazamiento alguno durante el tiraje y la posibilidad de elevarlas cómodamente, con el fin de poder retirar el papel luego de efectuada cada operación de estampado. Existen en el mercado numerosas máquinas con las que las operaciones de registro y retirado del papel se consiguen con facilidad y precisión. Pero el carácter artesano que debe imperar en los tirajes artísticos, exige el uso de procedimientos simples que otorgan a la estampación un cierto «calor» que los diferencia de la fría estampación en serie. Existen variadas posibilidades de montaje de pantallas para su estampación, pero la más simple y efectiva consiste en la fijación de la pantalla por medio de dos bisagras. Una de las hojas de las bisagras se fija en un listón fijado en la mesa de tiraje, y la otra, una vez montada sobre la anterior con el pasador, se atornilla a un lateral del marco de la pantalla. Una vez montado el juego de bisagras, se emplaza el papel en el lugar idóneo, marcando su emplazamiento sucesivo por medio de unos topes que permiten colocar el papel siempre en la misma posición. El listón fijo en la mesa de tiraje será de la misma altura que la del marco de la pantalla; pero antes de fijar en él las hojas de las dos bisagras, se intercala entre ellas y el listón un cartón de 2 a 3 mm de grueso, con el fin de que la pantalla quede ligeramente elevada sobre la superficie del papel.

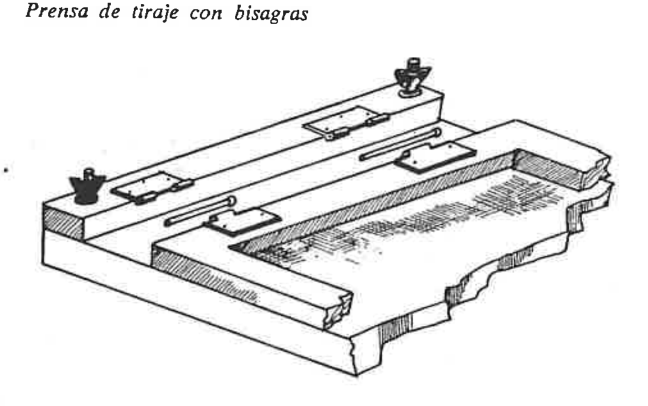


Rociado con el grifo



Pica simple para rociado

Prensa de tiraje con bisagras



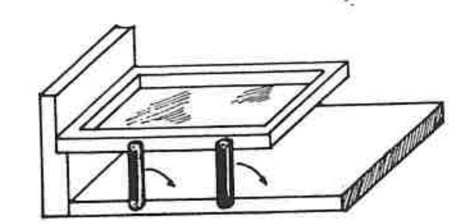
Taller de serigrafía



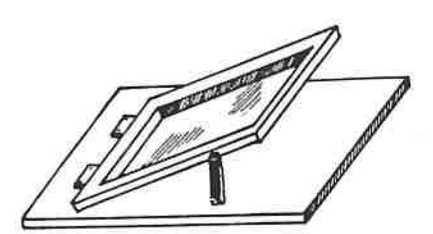
TIRAJE

Una vez conseguido el estarcido del tamiz de la pantalla, por cualquiera de los procesos explicados, se procede al estampado. En el caso de serigrafía artística, el estampado se efectúa generalmente sobre papel, en muy pocas ocasiones sobre tela, plásticos o metales, aunque la versatilidad del procedimiento serigráfico permite la estampación sobre cualquier material y superficie. El papel es, pues, el material más corriente para la estampación. La selección de su calidad y características son de suma importancia, ya que de ellas depende la calidad de una edición. Debe ser rígido, resistente al paso del rastrillo y con sus márgenes perfectamente escuadrados para conseguir un perfecto registro. La calidad de la textura de su superficie depende del efecto que se desee conseguir y de las posibilidades que ofrezca la pantalla. Un papel débil en cualquiera de las cualidades apuntadas, no crea más que problemas.

Si se parte de una calidad obligada de papel, es preciso seleccionar las características de la trama del tamiz, así como ciertas tramas obligan a su vez al empleo de determinados papeles específicos. Se pueden recomendar las siguientes calidades:

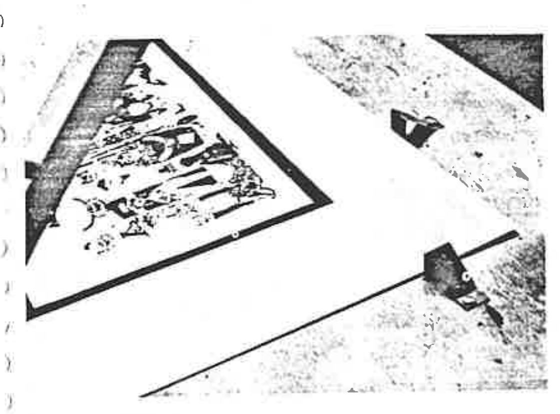


Prensa simple



Otra solución de prensa de tiraje

	TRAMA	
	Líneas por pulgada	Líneas por cm²
Papel de mediana calidad	50-85	20-34
Papel couchè superior para ediciones cuidadas .	120-150	48-60
Papel para ediciones especiales	175-200	70-80

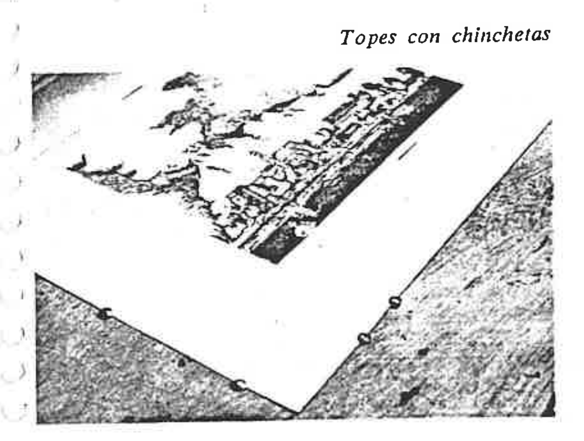


Topes metálicos

En el caso de un tiraje al color, en el que se usan tantas pantallas como colores a estampar, es fundamental la consecución de un buen registro (coincidencia perfecta de los distintos tirajes). Para ello se señalan, en cada una de las pantallas, dos o más cruces de registro, que marcan el punto de coincidencia antes de llevar a cabo el estampado de cada color.

Luego de cada estampado, se efectúa la elevación de la pantalla, con el fin de llevar a cabo el cambio de papel. Si la elevación se hace manual, se monta en el lateral del marco un listón de unos 20 a 30 cm de longitud, 3 cm de ancho y 1 cm de grueso, por medio de un tornillo, de tal manera que gire con facilidad. Al elevar la pantalla, el listón baja y se apoya sobre la superficie de la mesa, con lo que el marco queda levantado mientras se efectúa el cambio del papel. Un procedimiento consiste en montar un muelle sujeto al lateral del marco por uno de sus extremos, y el otro, a unos listones de 20 a 30 cm de altura, que se fijan verticalmente en la mesa. Una vez efectuado el estampado y soltado seguidamente el marco de la pantalla, se eleva automáticamente por la tracción del muelle. Este procedimiento tiene la ventaja, sobre el anterior, de permitir el cambio del papel con más facilidad, al dejar libre la superficie de tiraje, ocupada en el caso anterior por el listón que aguanta la pantalla. El muelle puede ser sustituido por unas poleas simples o bien por unos contrapesos que hacen el mismo papel de elevación automática.

Topes con chinchetas



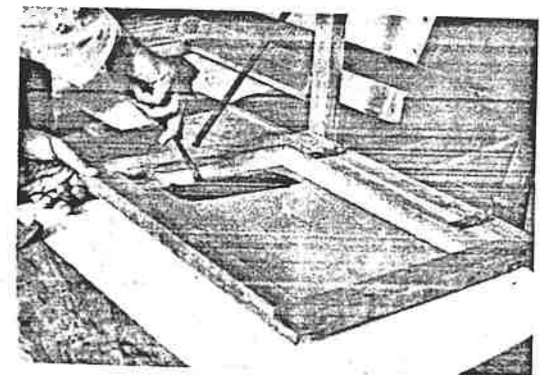
Montaje de las pantallas y registro del papel. En el caso de tiraje de una sola pantalla y por tanto de un solo color, no existe más problema de registro que el del papel, que se consigue por medio de unos topes simples. Pero en la estampación de dos o más pantallas, o sea, en un tiraje de dos o más colores, la perfecta coincidencia de registro de pantallas y papel es fundamental. Como ya se ha indicado, en tal caso es necesario dibujar en las pantallas unas cruces de registro.

Las de la primera pantalla quedarán estampadas en el papel al efectuar el primer tiraje. Al montar la segunda pantalla, se hacen coincidir sus cruces de registro con las ya estampadas en el papel, y una vez conseguido, se fijan definitivamente pantalla y topes. Dichas cruces que aparecen en los bordes del papel, se hacen desaparecer al guillotinar los márgenes del mismo.

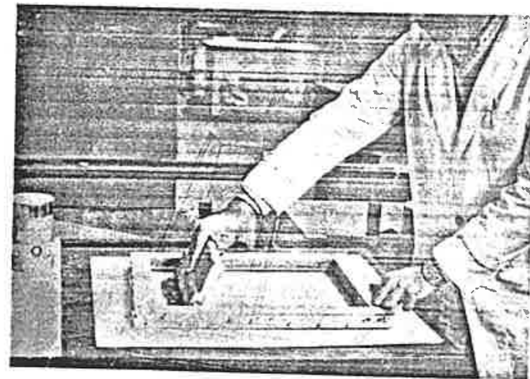
Estampación manual. Antes de comenzar una estampación, es necesario revisar todo lo concerniente a un buen registro, papel y las tintas que se deben preparar en la cantidad que exija el tiraje. Se elige un rastrillo apropiado para el tamaño de la pantalla a estampar, que debe ser 2 ó 3 cm más ancho que el original. El marco debe estar precintado en las tiras de papel engomado de la forma descrita con anterioridad y que no permite la salida de la tinta durante la estampación.

La tinta se deposita en el margen superior del tamiz, cuidando de no pasarse por defecto o exceso en la cantidad, ya que en el primer caso peligra el tiraje por fallo de tinta y en el segundo se puede derramar la tinta fuera del marco al manipular el rastrillo. Este debe empuñarse con una inclinación de 45°, aproximadamente, para facilitar el arrastre de las tintas.

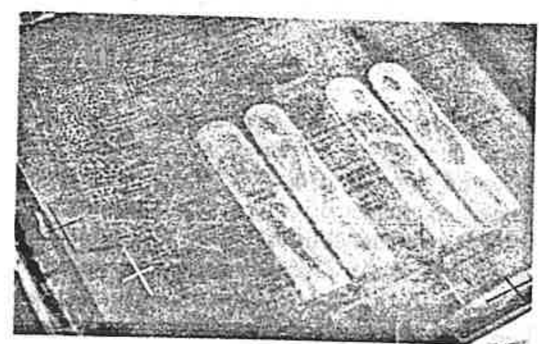
Una vez todo a punto, se levanta la pantalla y se deposita el papel encima de la mesa de tiraje, según marquen los topes. A continuación se baja la pantalla y se arrastra la tinta con el rastrillo en dirección al estampador y con presión uniforme. Este movimiento se debe efectuar a un ritmo constante y a una velocidad que no permita que la tinta se seque, con una media de 80 a 100 estampaciones a la hora, la cual dependerá lógicamente de varios factores. Es recomendable, para efectuar el tiraje, dos operarios. Uno dedicado a las pasadas de rastrillo y movi-



Depositado de la tinta

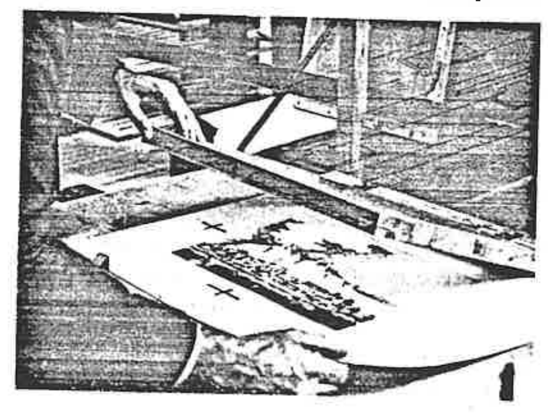


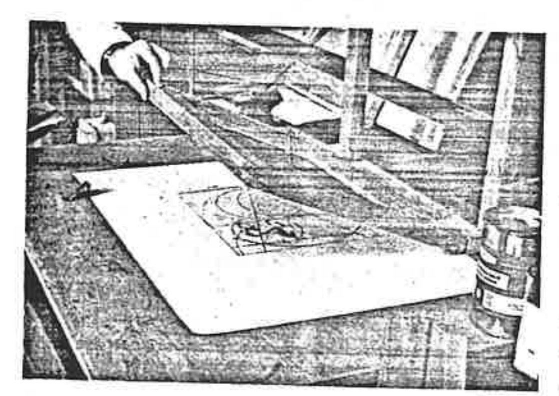
Entintado con rastrillo



Cruces de registro en el tamiz

Cruces de registro en la estampación

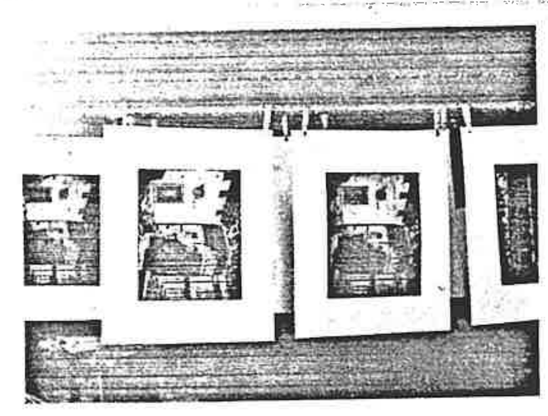




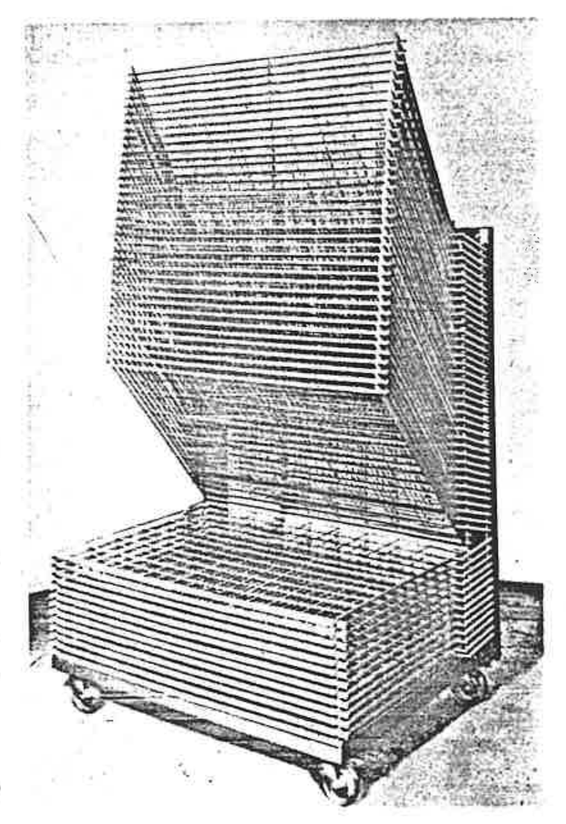
Levantado del tamiz, luego de la impresión

Prensa semimanual para entintado





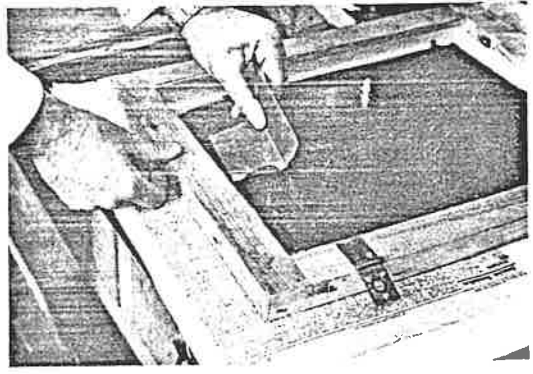
Secador de pinzas

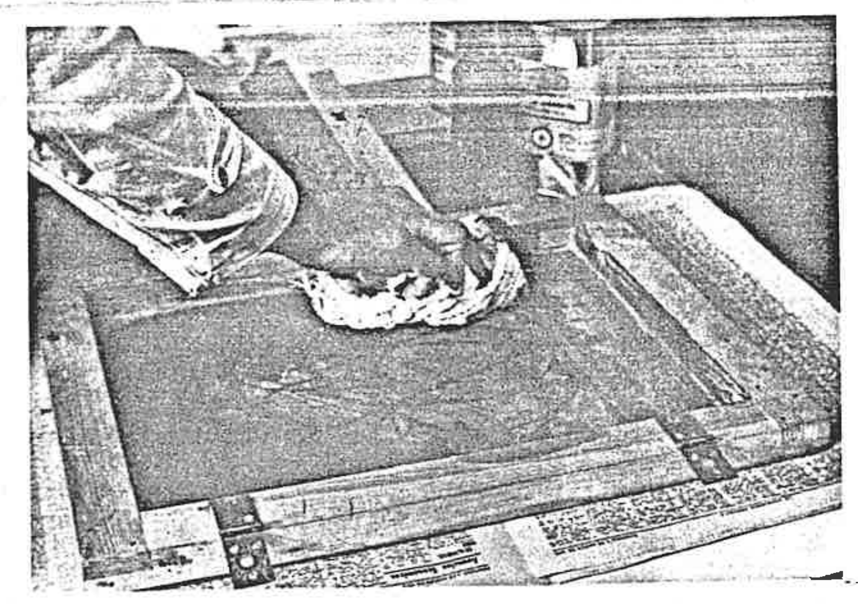


Secador metálico



Recuperación de la tinta sobrante





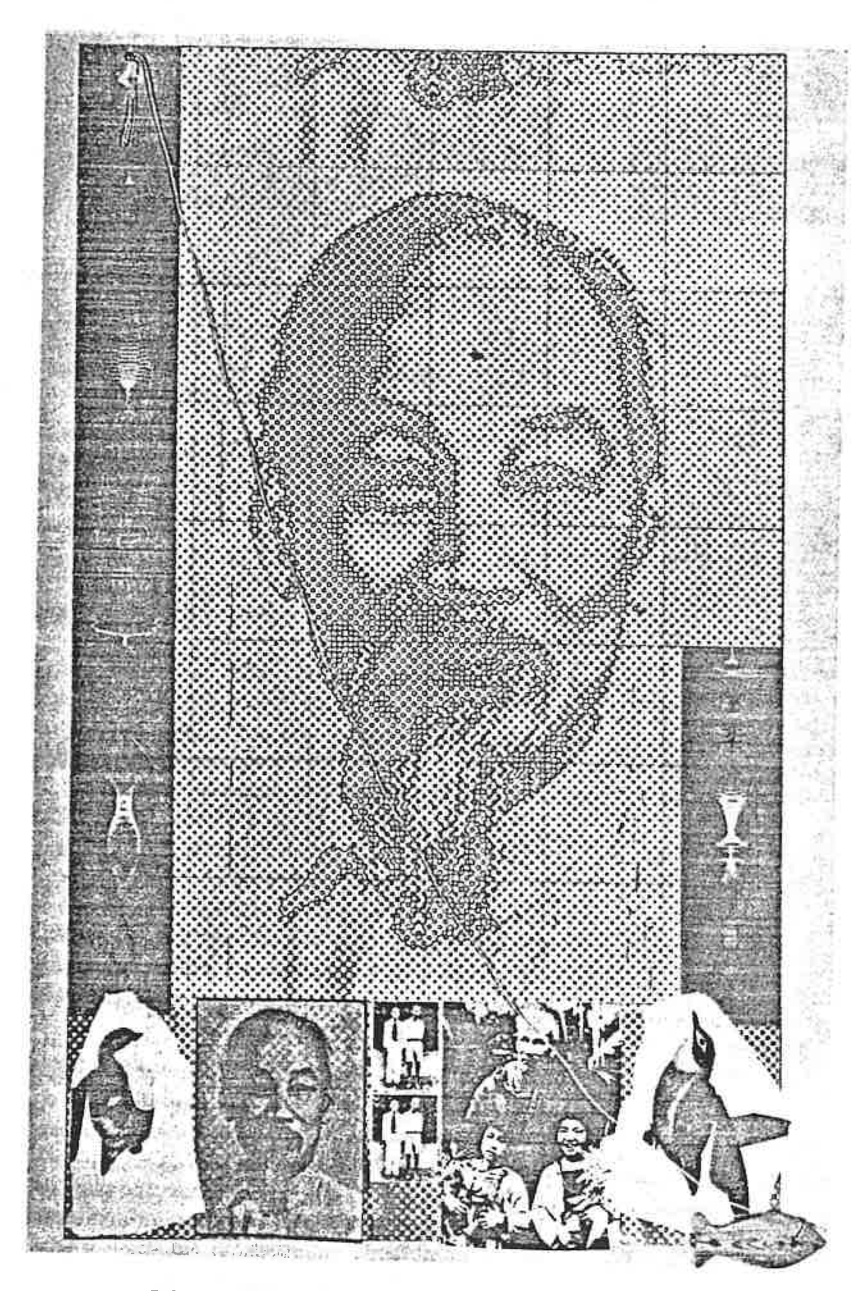
Eliminación de la tinta con disolvente apropiado, con el que se frota el tamiz depositado sobre una cama de periódicos

miento de la pantalla, mientras el segundo efectúa la operación de cambio de papel.

En general, con una sola pasada de rastrillo se realiza un buen estampado. Pero pudiera haber algún fallo, debido a diversas circunstancias y que sea necesaria una segunda pasada de rastrillo, operación que presenta el inconveniente de cargar en exceso de tinta el papel, lo que apelmaza la estampación y le resta frescura.

Es importante contar con una pieza espaciosa en el momento del tiraje, sobre todo para ir depositando los papeles ya estampados y con la tinta todavía fresca. Existen variadas soluciones; la más sencilla es contar con un tendedor de pinzas en el que se van colgando los papeles estampados, o bien con un secador de pisos, generalmente formado por un apilado de parrillas de alambre. Lo fundamental, en todos los casos, es que los papeles estampados no tengan contacto entre ellos, ya que se ensuciarían con un feo repintado.

Final de la estampación. Una vez finalizado el proceso de tiraje, se limpia rápidamente el tamiz de la pantalla para evitar que se seque la tinta. Si interesa recuperar la tinta depositada, se recoge por medio de una cartulina doblada en forma de V y se guarda en un bote de cierre hermético. Luego se deposita la pantalla con el tamiz apoyado sobre una cama de periódicos y se elimina el resto de la tinta con un disolvente apropiado. Los periódicos se van cambiando en cuanto se empapen y por fin se pasa un trapo limpio. También se puede efectuar esta operación por inmersión de la pantalla en una cubeta ocupada por el disolvente adecuado y con la ayuda de un cepillo o brocha de pelo suave, pasando al final un trapo limpio y seco. Si se desea recuperar el tamiz para un nuevo proceso, se elimina la emulsión con una esponja empapada en lejía pura frotando por ambas caras, luego se deja reposar un cuarto de hora y se lava con agua caliente y un cepillo de nilón, tal como ya se había indicado con anterioridad. El almacenaje de pantallas con tamiz recuperado se debe efectuar en un ambiente limpio de polvo y teniendo en cuenta de no dañar el tamiz por roce de una pantalla con otra.



Tilson: «Ho-Chi-Minh», serigrafía-collage a color (1970)



Tilson: «Let a thousand Parks bloom», serigrafía a color (collage)

Hundertwasser: «Regentag in Malcontenta», serigrafía a color





Hamilton: «Bing Negative», serigrafía

Vilacasas: «Planimetría», litografía a seis colores ▶

Los diversos procedimientos serigráficos estudiados no son más que variantes de la definición fundamental de la técnica: paso de la tinta a través de un tejido bloqueado en partes de su superficie. La serigrafía, que comienza como un proceso industrial de estampación, es aprovechada por los artistas norteamericanos de la década de los cuarenta como vehículo artístico y en pocos años consigue una rápida expansión.

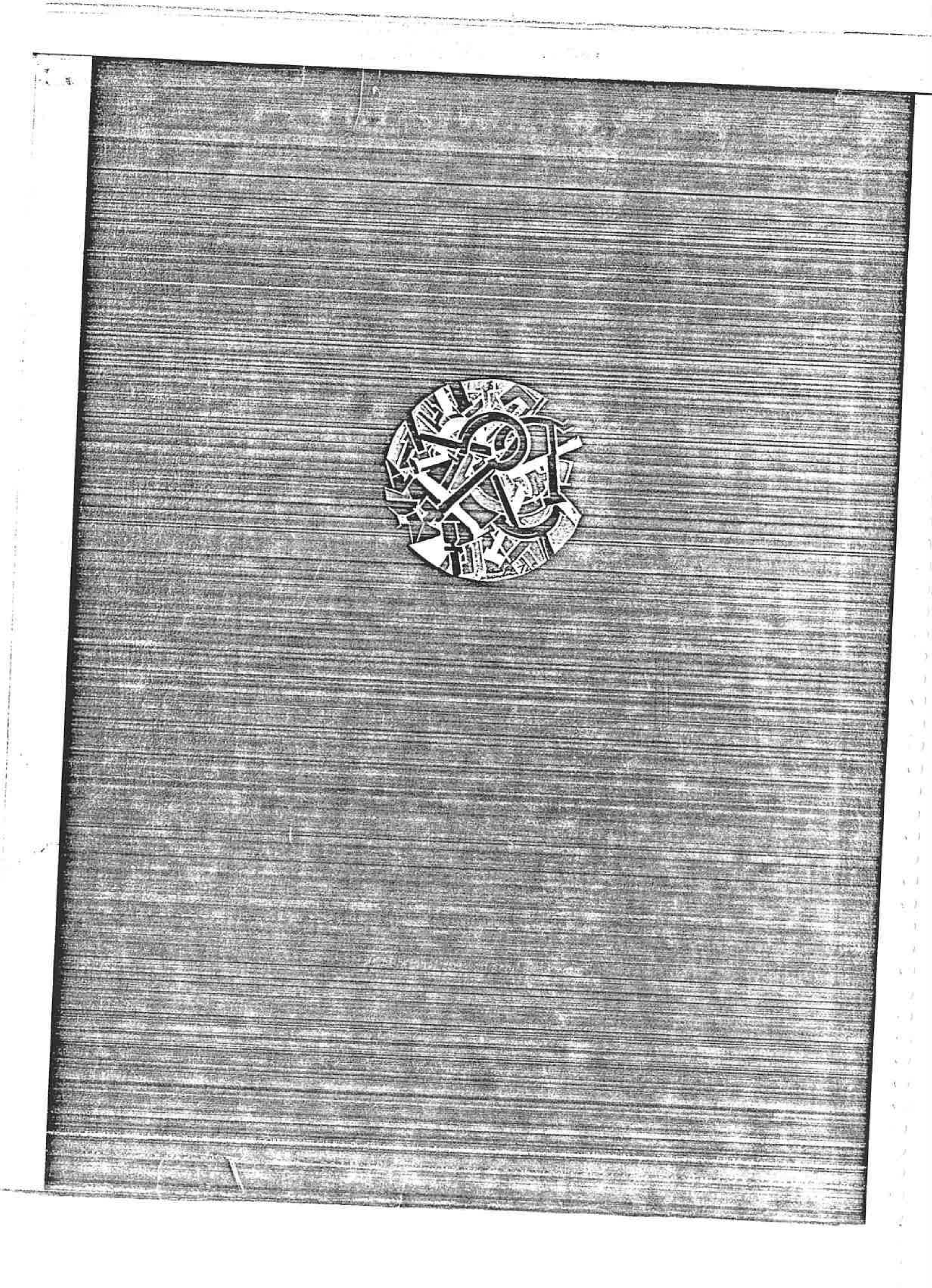
En serigrafía, como en la litografía, no son muchos los artistas que trabajan todo el proceso en solitario, sino que las estampaciones son resultado de una íntima colaboración entre el artista creador y el serígrafo, cuyo buen oficio artesanal asesora al artista enriqueciendo sus posibilidades creadoras con el conocimiento de nuevas técnicas.

Por ser un sistema artístico de estampación de uso tan reciente, la serigrafía plantea el problema de tener un concepto claro de su valor como obra «original», o cuando es solamente una «adaptación», o si no es más que una simple reproducción industrial. En Norteamérica, donde ya existe tradición de unas decenas de años, han reconocido a la serigrafía su «nobleza» como procedimiento, por considerar que cualquier material o proceso es artísticamente válido, ya que son en realidad los resultados los que cuentan. Para evitar suspicacias y eliminar malentendidos, es conveniente aclarar las siguientes definiciones:

a) Serigrafía «original» es toda estampación cuyas pantallas matrices han sido realizadas por el propio artista y su edición efectuada en prensa manual o semimanual por el mismo artista o bajo su dirección. La numeración y la firma autógrafa de cada ejemplar testifica su carácter de «original».

b) Serigrafía de «adaptación» es la que parte del original de un artista y es realizada por un serígrafo por procedimientos manuales en todo su proceso de ejecución de pantallas y posterior estampación. Si el artista autor del original considera el resultado de calidad, puede testificarlo con su firma, pero siempre acompañada por la firma autógrafa del serígrafo autor del proceso.

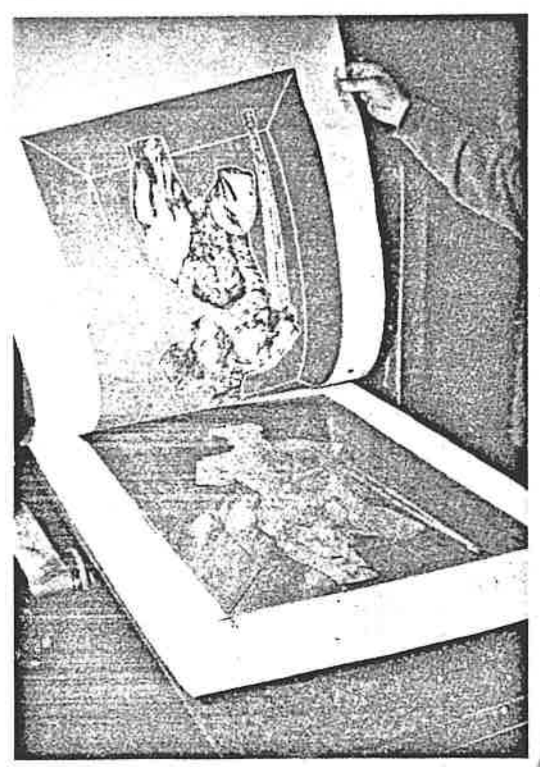
c) Serigrafía «de reproducción» es el resultado de la reproducción fotomecánica del original de un artista. Aunque las pantallas sean estampadas en prensas manuales, se consideran meras reproducciones comerciales que, en ningún caso, podrá el artista firmar ni numerar. Todo lo más se puede hacer constar el título de la obra y nombre del autor imprimiendo el texto correspondiente.



7

grabado y estampación en color

«*Héroe I*». *Estampación en color, de M. Rubio*



GRABADO Y ESTAMPACION EN COLOR

Desde sus comienzos hasta hace unos años, el grabado y la estampa se resolvían con una impresión monocroma, generalmente negra. Pero los grabadores han sentido siempre un gran interés por conseguir una mayor riqueza cromática en sus creaciones. Las xilografías utilizadas por los amanuenses para la impresión de ciertas partes de los libros manuscritos, tales como imágenes, mayúsculas historiadas y viñetas, fueron luego coloreadas a mano, así como muchas de las primitivas estampas devotas y cartas de juego. Por los siglos XVIII y XIX se pusieron de moda en Francia e Inglaterra las estampas conseguidas por procedimientos mixtos, pintadas al temple o a la acuarela y estampación calcográfica. La aparición de la litografía supone un avance en la estampación a color, ya que la propia técnica se presta a ello. El conocimiento por Occidente de las estampas japonesas, en su mayoría resueltas en color, permitió a los grabadores conocer nuevas posibilidades, influyendo aquéllas en el arte de los impresionistas, desde Manet a Gaugin y Van Gohg. Los expresionistas alemanes utilizaban varias planchas de madera para conseguir unos grabados de color muy contrastados, pero sin el deseo de lograr efectos pictóricos, sino auténticos grabados, con su fuerza y su limitación.

En la actualidad, es raro el artista que no ha estampado a color, utilizando una u otra técnica. Picasso ha demostrado, con sus extraordinarios linóleos, el gran papel que puede jugar el color en el grabado, dignificando de paso un material que era mal visto por los puristas. Matisse, Miró y Chagall utilizan generalmente la litografía para sus estampaciones en color. Friedländer, Clavé, Bernik y Lasancky, consiguen, con el aguafuerte, grabados a varios colores de gran calidad. Hayter y su *Atelier 17* aportarían una nueva técnica denominada *roll-up*, apoyada en el grabado calcográfico, así como en el uso de tintas de distinta viscosidad. Kristma Reddy, Angélica Caporaso, Hassegawa, Jean Lodge, Frank Cassara y el propio Hayter, entre muchos otros, utilizan el *roll-up* para sus estampaciones en color con sorprendentes y bellos resultados. La serigrafía supone la última aportación a la estampación en color, con su gran limpieza y precisión en el tiraje, que la hacen idónea para estampaciones de grandes manchas planas.

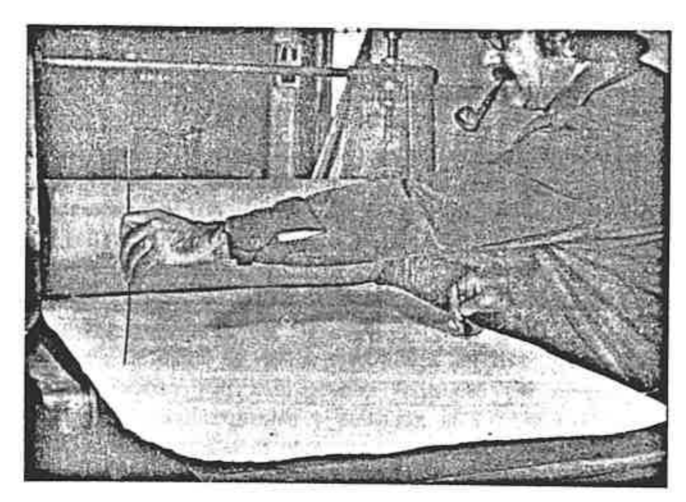
no es calcográfico

artistas

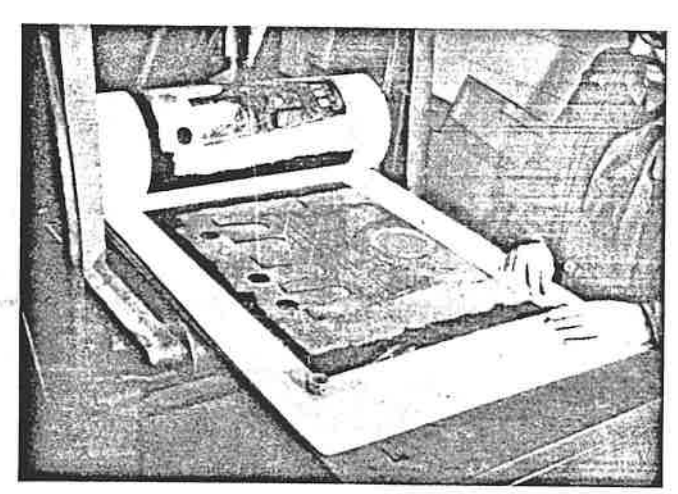
No es fácil conseguir una buena estampación en color, pues al ya de por sí complicado proceso de grabar, se suman otras dificultades derivadas del uso de varias planchas, de diferentes tintas y de tener que hacer coincidir perfectamente una estampación de color con la siguiente, o sea, el grave problema del *registro*. Pero, sobre todo, hay que tener en cuenta, durante todo el proceso, que no se trata de conseguir una seudo-acuarela o un seudo-óleo, sino un grabado a color. El resultado, por tanto, debe ser un profundo grabado o una bella estampa y no el sucedáneo de cualquier otra técnica plástica.

Métodos de registro

En casi todos los procedimientos de estampación en color, se realiza más de una operación de impresión, ya sea de la misma plancha o de varias. Por ello, es fundamental conocer los métodos a utilizar para llegar a conseguir que las distintas estampaciones coincidan exactamente al efectuar el tiraje, lo que se denomina —en el lenguaje del grabador— *conseguir un buen registro*. He aquí varios métodos a utilizar.



Registro por el método de puntos



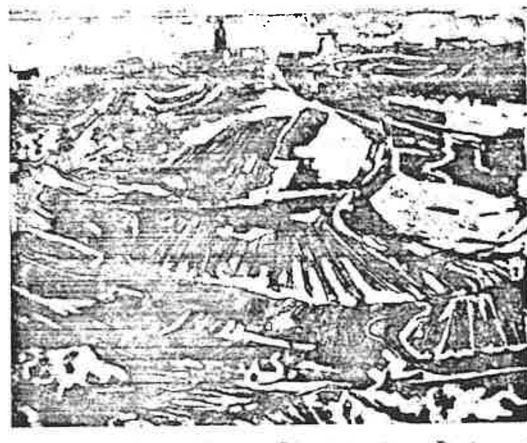
Registro por el método de topes

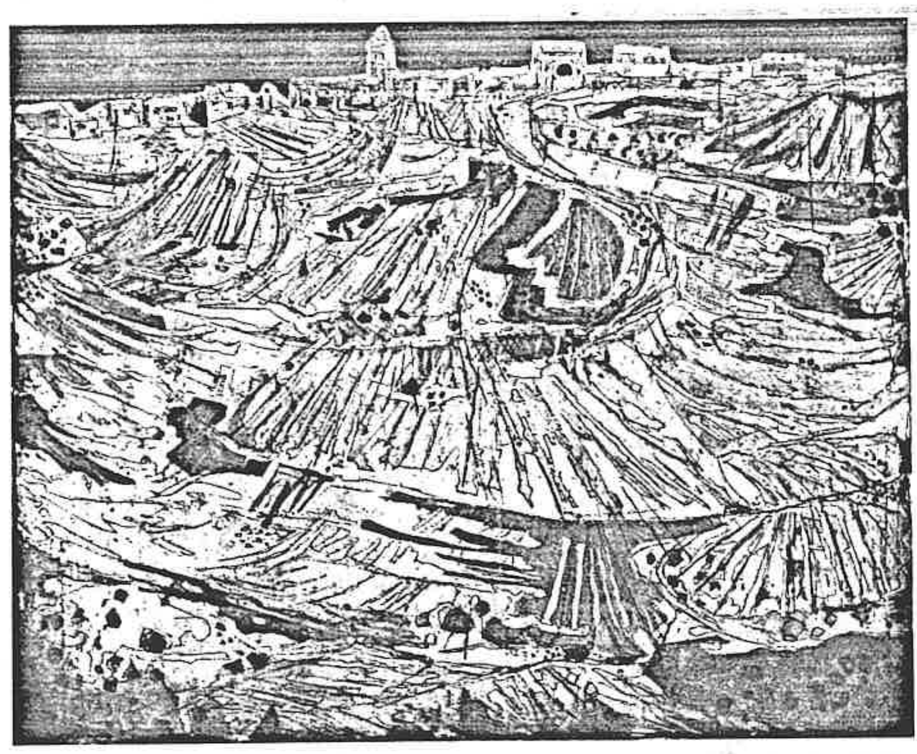
Método por puntos

En la parte más discreta de las planchas a estampar y en perfecta coincidencia de situación, se graban, por medio de un punzón, dos puntos. Al estampar el primer color, se agujerea el papel por los puntos grabados y cuando está preparada la segunda plancha en la prensa para el tiraje, se hacen pasar dos varillas finas por los dos agujeros del papel, haciendo coincidir sus extremos con los dos puntos grabados en la plancha segunda, dejando caer seguidamente el papel sobre la plancha y retirando las varillas. Esta operación se repite tantas veces como planchas y colores a estampar.

Método por topes

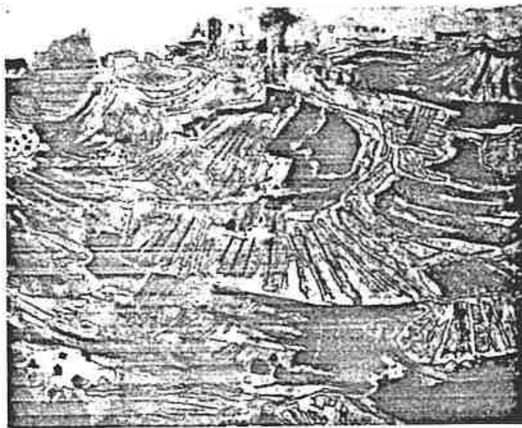
Se efectúa el tiraje de la primera plancha por el procedimiento normal, pero cuidando de que el papel a estampar quede todavía aprisionado





«Tierras de Medinaceli», por Mariano Rubio. Aguafuerte y resinas, realizado en cuatro planchas y seis colores





Planchas utilizadas en el estampado de «Tierras de Medinaceli»



por el cilindro y la platina. Se levantan los fieltros y el papel estampado ya por la primera plancha, la cual, antes de retirarla, se marca su posición en la platina por medio de unos topes. Se retira entonces la plancha estampada y se coloca la segunda plancha en la misma posición que la anterior, marcada por los topes. Una vez efectuado el cambio de plancha, se retiran los topes y se dejan caer el papel y los fieltros, los cuales no habrán tampoco sufrido desplazamiento alguno al estar sujetos por el cilindro y la platina. Esta operación se repite tantas veces como planchas se deseen estampar. Se pueden eliminar los topes si se marca la posición de la primera plancha por medio de unas líneas a lápiz en los cuatro ángulos.

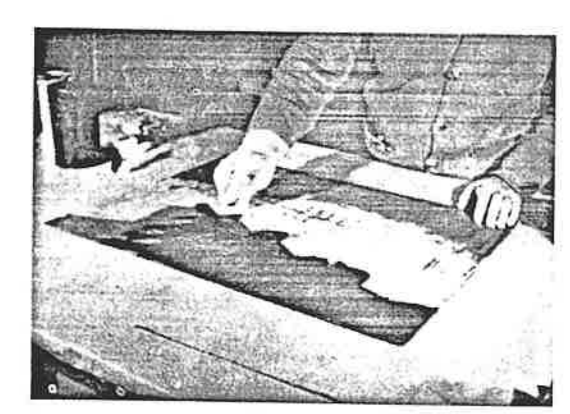
En litografía el registro puede hacerse por el método de puntos, pero el que se usa, generalmente, es el que consiste en dibujar, en los márgenes de las piedras, unas cruces coincidentes en posición. En el papel a estampar se efectúan unos cortes triangulares que permitan ver las cruces marcadas en cada piedra, lográndose así un perfecto registro.

Entintado del tiraje en color

En litografía y en serigrafía se utilizan una piedra, plancha o pantalla por cada color a estampar, el registro de las cuales se consigue por los procedimientos ya explicados. Las planchas xilográficas, grabadas en madera o en los nuevos materiales de linóleos y plásticos rígidos, exigen también una plancha por color. El entintado se puede efectuar por medio de tampones o bien por rodillos, pero hay grabadores que entintan diversos campos de distinto color en una mezcla, utilizando para ello el pincel, técnica difícil que exige mucha precisión.

Entintado a poupèe

Las planchas grabadas en hueco plantean otros problemas de entintado y estampación a color. Si se desea estampar una sola plancha en varios colores, el procedimiento más usado, sobre todo en Francia, es el de *poupèe* o muñeca, que consiste en entintar las diversas áreas a colorear por medio de pequeños tampones o muñecas de gasa o tarlatana, una por cada color. Es importante delimitar perfectamente los distintos campos a colorear, ya que, do no hacerlo, resulta una estampación débil de materia, o bien no se puede controlar la igualdad de campos durante todo el tiraje, dando lugar a estampaciones diferentes, convirtiendo cada prueba tirada en un monotipo. Existe un procedimiento mixto que realiza magistralmente Friedländer en sus estampaciones, en el que se utilizan varias planchas y en cada una de ellas se graban las áreas de dos o tres colores, espaciándolos de tal manera que sea fácil entintar cada color sin mezclarlo con otro. En la plancha final se graba el color *clave*, generalmente el negro, que sirve de aglutinante de todos los estampados anteriormente.

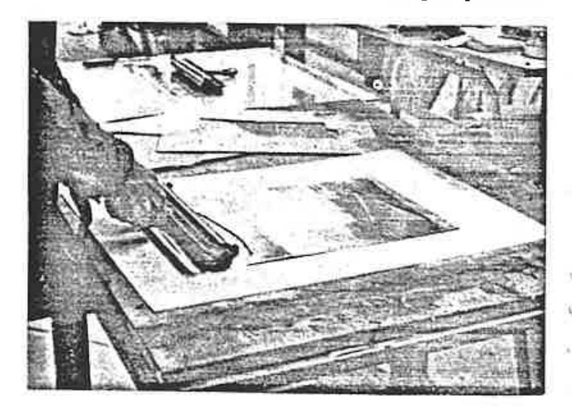


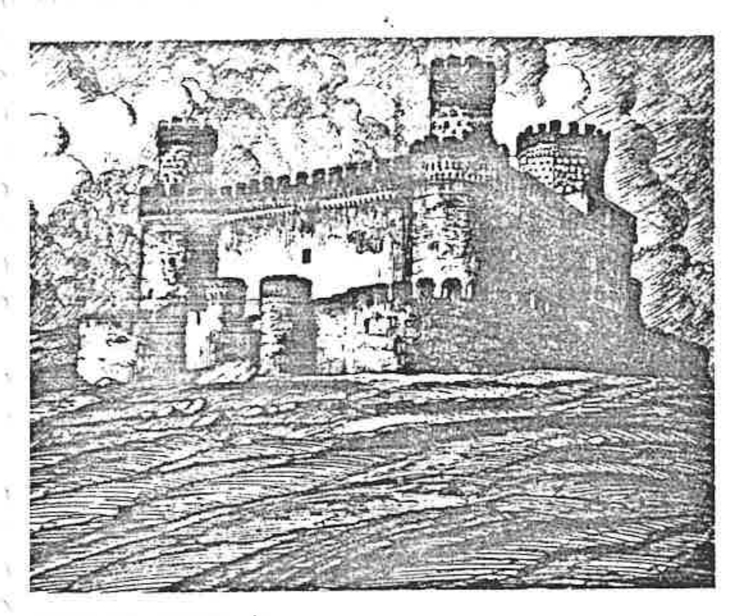
Entintado «a la poupèe»

Entintado por plantillas

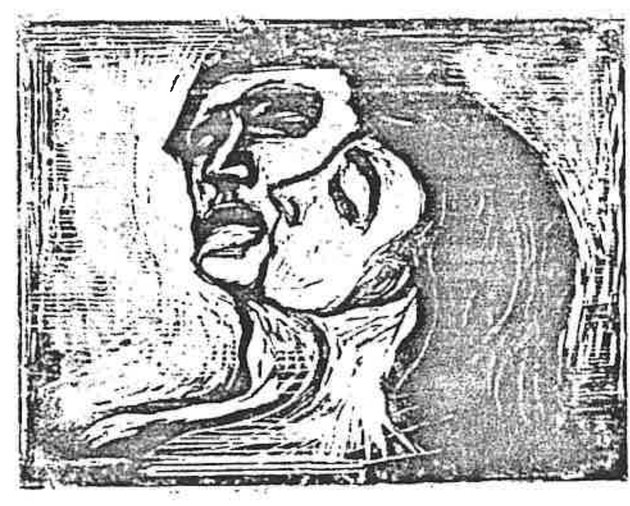
El procedimiento denominado de *plantillas*, permite conseguir estampaciones en color de planchas grabadas o sin grabar. En el primer caso, las plantillas sirven para delimitar el campo de cada color, para lo cual se estampa la plancha a entintar en un papel fuerte y se vacía con una tijera el campo correspondiente a cada color. Puesta la plantilla en perfecta coincidencia con el área grabada correspondiente, se pasa la muñeca o rodillo, según sea la plancha grabada en hueco o en relieve. Si se utiliza una plancha no grabada, se prepara una plantilla del mismo tamaño que la plancha y vaciando la parte que se desee colorear, seleccionando estas partes de un boceto previo. Se monta sobre la superficie de la plancha la plantilla correspondiente al primer color a estampar y sobre ella se pasa el rodillo con el color que corresponda. A continuación se procede a la primera estampación, para luego limpiar la plancha a fondo con un disolvente hasta dejarla totalmente limpia y seca. Se coloca la segunda plantilla sobre la plancha, se entinta el segundo color con rodillo y se estampa, repitiendo estas operaciones tantas veces como plantillas y colores se utilicen. Es importante tener en cuenta que con la intersección de dos o más áreas de color se consiguen nuevos efectos cromáticos por la superposición de las tintas. El procedimiento de plantillas se puede utilizar como único, pero lo normal es que se use combinado con otros, así como auxiliar en una estampación de planchas grabadas en hueco o xilográficas.

Entintado por plantillas

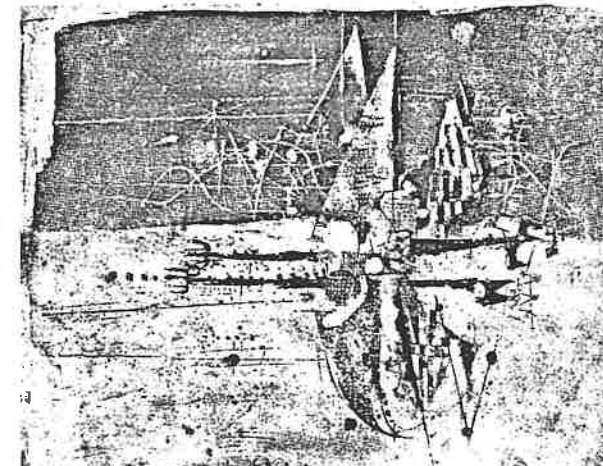




Gastro Gil: «Castillo de Manzanares el Real», aguafuerte entintado a «poupèe»

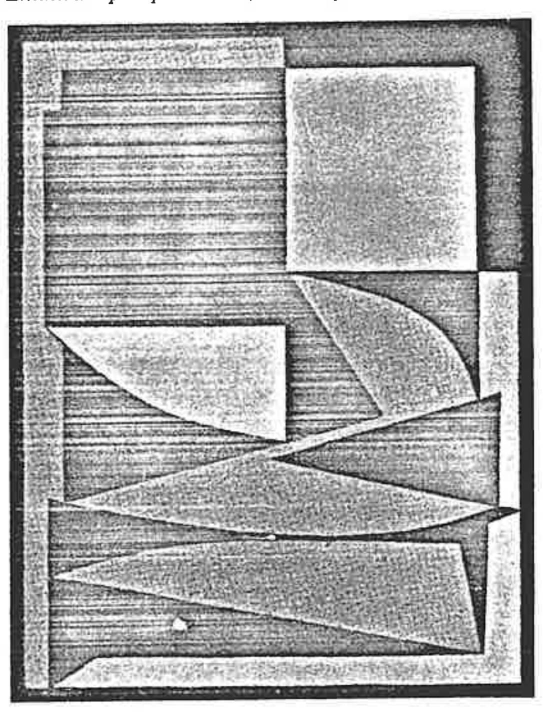


Edward Munch: «Hombre y mujer abrazándose» (1905). Xilografía a color



J. Friedländer: «Vol d'oiseaux». Aguafuerte y resinas, tres planchas, seis colores

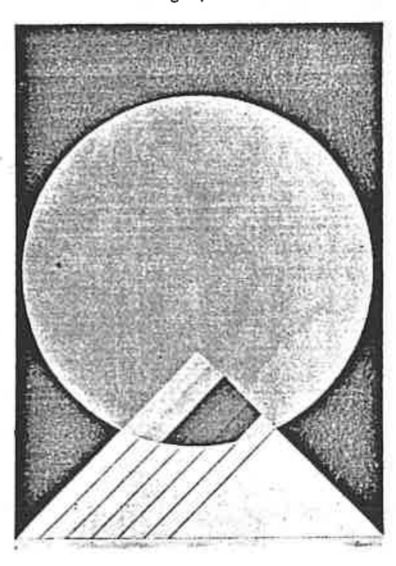
Entintado por plantillas (Vasarelly)



Aguafuerte de Miró a tres planchas, cuatro colores



E. Carmi: «Composition» (1969). Serigrafía a cinco colores



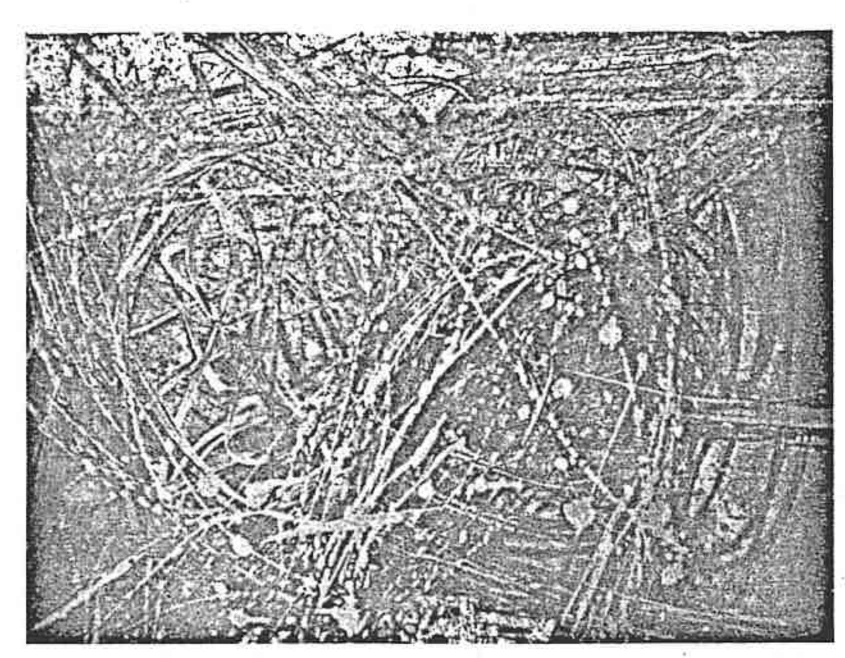
M.ª Josefa Colom: «El verano», manera negra a 4 colores





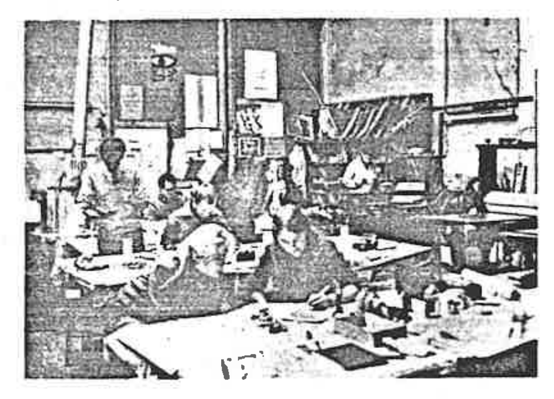




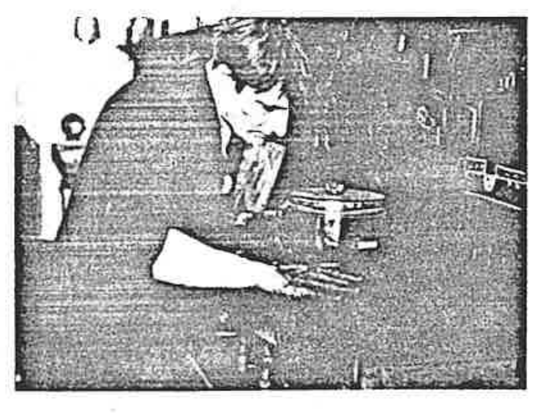


«Cascade», de S. W. Hayter.
Una plancha, cuatro colores
por la técnica de entintado «roll-up»

Atelier 17, de París



S. W. Hayter, en un proceso de entintado



PROCEDIMIENTO «ROLL-UP»

En Hayter, el descubridor del procedimiento que se ha dado en denominar *roll-up*, se dan las facetas humanas de técnico investigador y de artista creador. Por ello, al utilizar el grabado como medio de su expresión artística, Hayter no se limitó a las técnicas usuales, sino que llevó a cabo un estudio técnico y sistemático de todos los elementos que entran a formar parte en el proceso del grabado y de la estampación, siendo en el entintado de la plancha donde conseguiría un sensacional descubrimiento, al jugar con el factor de la viscosidad de las diferentes tintas. En 1940 abrió un estudio que denominó *Atelier 17*, y en 1946 publicaría en Nueva York su libro titulado *New Ways of Gravure*, en el que da a conocer el procedimiento de *roll-up*. Su labor pedagógica la continúa en el nuevo *Atelier 17* de París, por donde han desfilado generaciones de grabadores.

Roll-up, traducido textualmente quiere decir *pasada de rodillo*. La gran ventaja de esta técnica de entintado radica en conseguir con una sola plancha y una sola estampación, un grabado de varios colores, con lo que elimina los inconvenientes del registro, consiguiendo además una transparencia y una calidad de color imposible de obtener por medio de cualquier otro procedimiento. En el *roll-up* se utiliza una plancha grabada por cualquiera de las técnicas empleadas en el grabado en hueco. La dificultad estriba en conocer —por medio de diversas pruebas— el grado exacto de viscosidad de las tintas a usar, aparte de que la plancha debe ser grabada teniendo en cuenta la especial técnica de entintado y estampado a que va a ser sometida. Ambas cosas permiten conseguir un buen resultado, pero exigen un largo aprendizaje.

El caso más sencillo de estampación *roll-up* consiste en entintar en hueco una plancha grabada al buril, aguafuerte o resinas. Una vez limpia la superficie y con los surcos cargados de la primera tinta, se pasa sobre ella el segundo color con un rodillo duro y de una sola pasada, para lo cual el desarrollo del rodillo debe ser mayor que la superficie de la plancha. La segunda tinta debe ser menos viscosa que la introducida en las incisiones en hueco, ya que, de no ser así, la segunda tinta arrancaría parte de la primera. Al estampar, en una sola operación de tiraje, se consigue un grabado a dos colores.

Si se graba una plancha de tal manera que conseguimos una graduación escalonada en dos o más alturas de superficies, por medio de distintas mordidas de ácido, siendo la más profunda un buril o aguafuerte lineal, se enriquecen las posibilidades del entintado, al utilizar rodillos de distintos grados de dureza y tintas de variada viscosidad. En primer lugar se entinta el buril o aguafuerte grabado en la parte más profunda y se limpia la tinta sobrante de las demás superficies. Seguidamente, con un rodillo muy duro y una tinta de gran viscosidad, se entinta la superficie más saliente. Con otro rodillo, de dureza media y cargado con una tinta menos viscosa que la primera dada, se da una segunda pasada por toda la plancha. La superficie más saliente, ya cargada con tinta muy viscosa, repelerá a la que damos, pero quedará entintado el segundo escalonado de la plancha. Por fin, si se utiliza un tercer rodillo muy blando y una tinta de poca viscosidad, al efectuar una pasada por la plancha, la tinta será repelida por la mayor viscosidad de las dos anteriores, pero la blandura del rodillo penetrará hasta el tercer escalonado grabado en la plancha. Así se habrá conseguido un entintado de tres colores diferentes, por medio de las pasadas de los tres rodillos, más un cuarto color depositado en las incisiones del fondo. La plancha así acabada de entintar,



Esquema del método «surface roll-ups»:

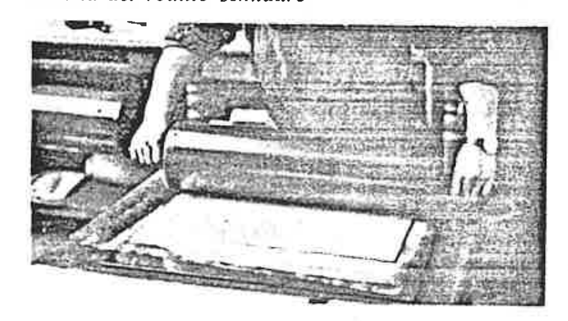
a) Superficie para entintado con rodillo duro
b) Con rodillo semiduro
c) Con rodillo blando
d) y e) Incisiones «en hueco» para entintado normal con gasa



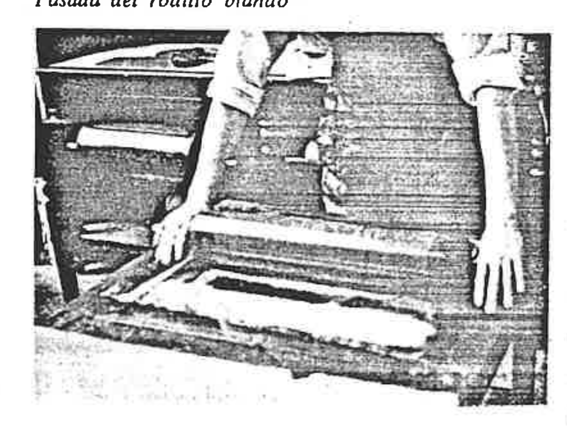
Pasada del rodillo duro

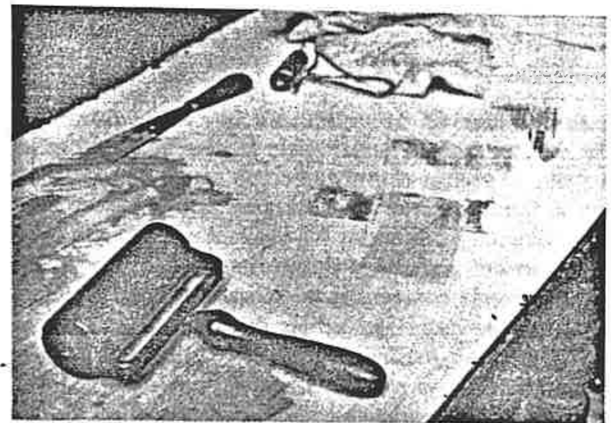


Pasada del rodillo semiduro



Pasada del rodillo blando

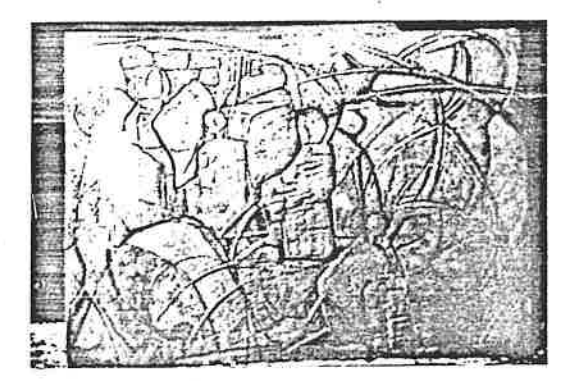




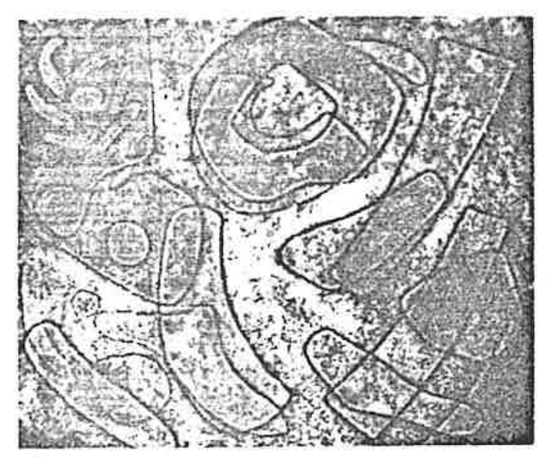
Prueba de viscosidad de dos tintas



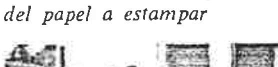
Plancha entintada por tres rodillos de mayor a menor dureza



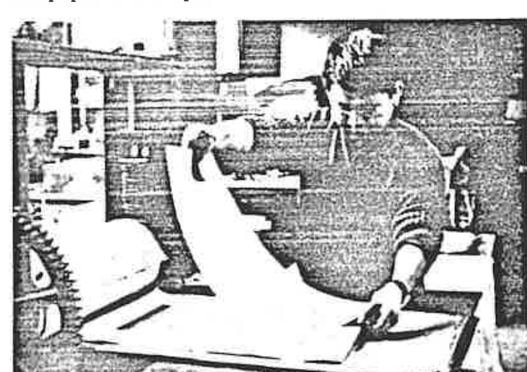
Plancha de A. Caporaso, para entintar por «roll-up»



Plancha entintada y presta para el tiraje



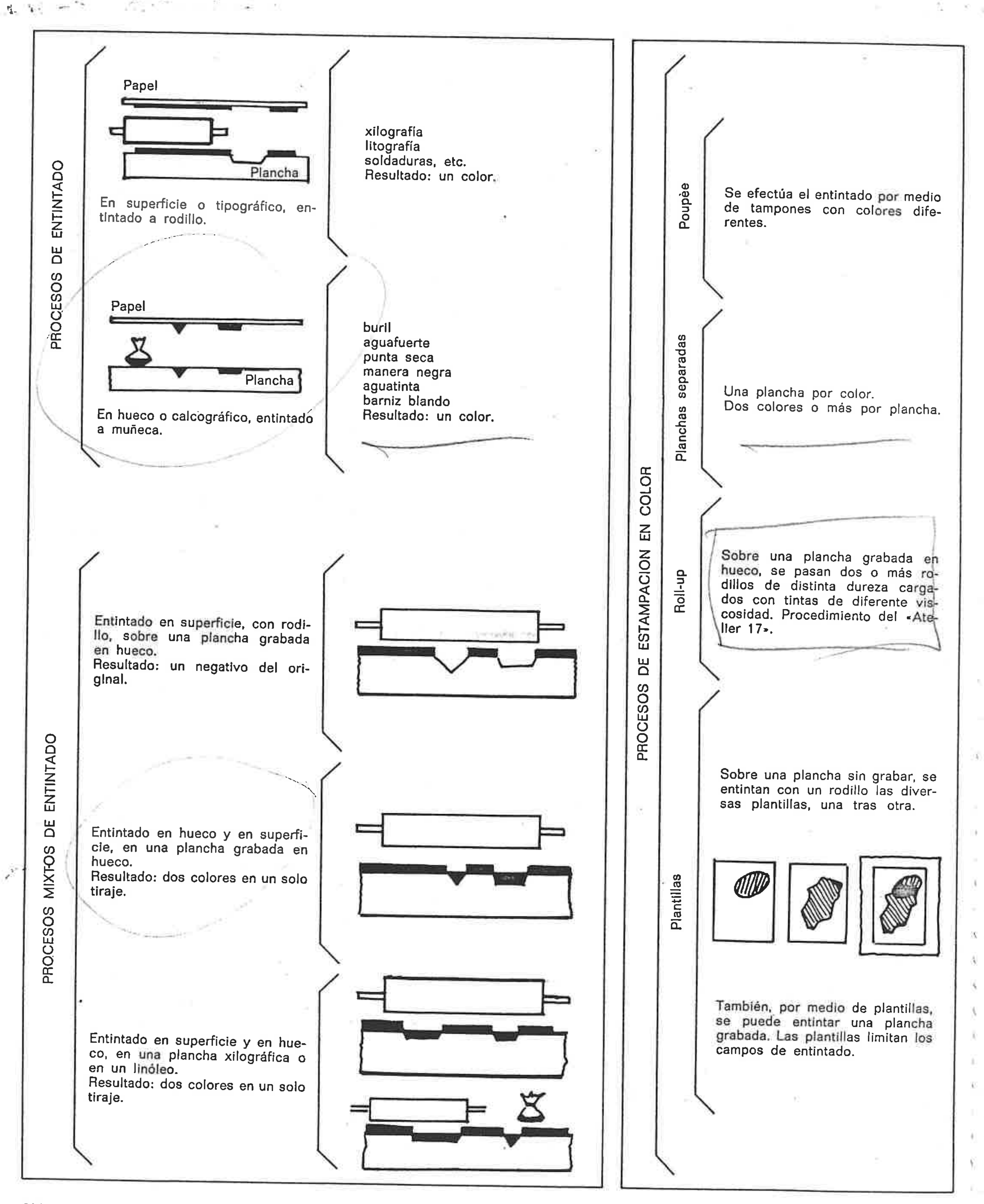
Colocación sobre la plancha del papel a estampar



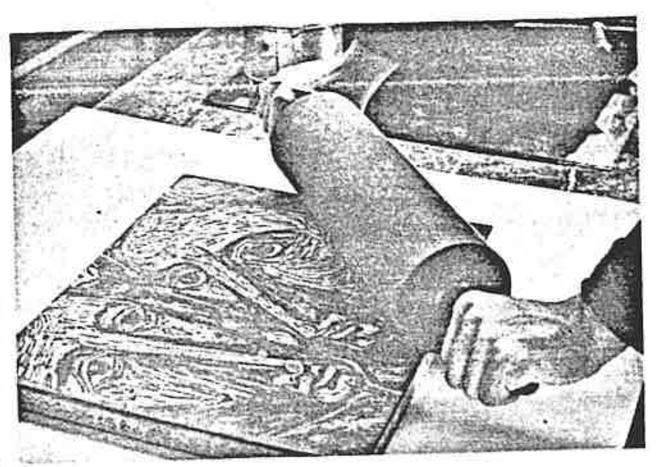
Resultado de una estampación a cuatro colores

se deposita encima de la platina de la prensa; se coloca sobre ella, con sumo cuidado, el papel a estampar, y de una sola operación de tiraje, se consigue un grabado a cuatro colores.

Por haber utilizado personalmente esta singular técnica en el *Atelier 17* de París, el autor puede asegurar que el procedimiento está dentro de la más rigurosa ortodoxia del grabado y de la estampación artística, aun cuando la complejidad del procedimiento permite decir a Adhèmar: *El aguafuerte, en el Atelier de Hayter, toma visos de alquimia.* No hay secretos, no hay trucos en el *roll-up,* solamente existe la dificultad de su aprendizaje, el perfecto equilibrio de dureza y de peso que deben tener los distintos rodillos y, sobre todo, un conocimiento exacto de la viscosidad de las tintas a utilizar, lo cual exige hacer el tiraje de los grabados en una sola sesión, a ser posible, y con una preparación de tintas, ya que si se divide el tiraje en dos o más sesiones y se necesita volver a preparar las tintas, resulta materialmente imposible volver a encontrar los mismos grados de viscosidad utilizados en los tirajes anteriores. Deberá tenerse en cuenta asimismo que el grabado de las planchas debe planearse desde su comienzo, con vistas a utilizar el procedimiento *roll-up* al máximo de sus extraordinarias posibilidades. Muchos grabadores actuales se han beneficiado de las enseñanzas de Hayter en el *Atelier 17;* los mejores han sabido huir de la tendencia al decorativismo y a la fácil superficialidad que permite este procedimiento.



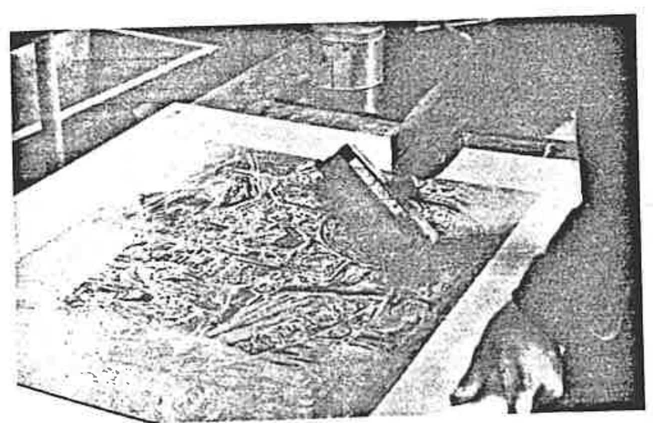
PROCESOS DE ENTINTADO
Papel
Plancha
En superficie o tipográfico, entintado a rodillo.
xilografía
litografía
soldaduras, etc.
Resultado: un color.
Papel
Plancha
En hueco o calcográfico, entintado a muñeca.
buril
aguafuerte
punta seca
manera negra
aguatinta
barniz blando
Resultado: un color.
PROCESOS MIXTOS DE ENTINTADO
Entintado en superficie, con rodillo, sobre una plancha grabada en hueco.
Resultado: un negativo del original.
Entintado en hueco y en superficie, en una plancha grabada en hueco.
Resultado: dos colores en un solo tiraje.
Entintado en superficie y en hueco, en una plancha xilográfica o en un linóleo.
Resultado: dos colores en un solo tiraje.
PROCESOS DE ESTAMPACION EN COLOR
Poupèe
Se efectúa el entintado por medio de tampones con colores diferentes.
Planchas separadas
Una plancha por color.
Dos colores o más por plancha.
Roll-up
Sobre una plancha grabada en hueco, se pasan dos o más rodillos de distinta dureza cargados con tintas de diferente viscosidad. Procedimiento del «Atelier 17».
Plantillas
Sobre una plancha sin grabar, se entintan con un rodillo las diversas plantillas, una tras otra.
También, por medio de plantillas, se puede entintar una plancha grabada. Las plantillas limitan los campos de entintado.



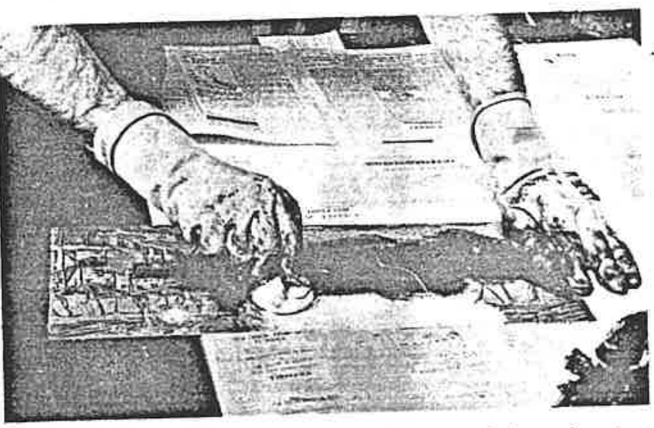
Entintado en superficie o tipográfico por medio de rodillo



Entintado en hueco o calcográfico, con tampón o muñeca

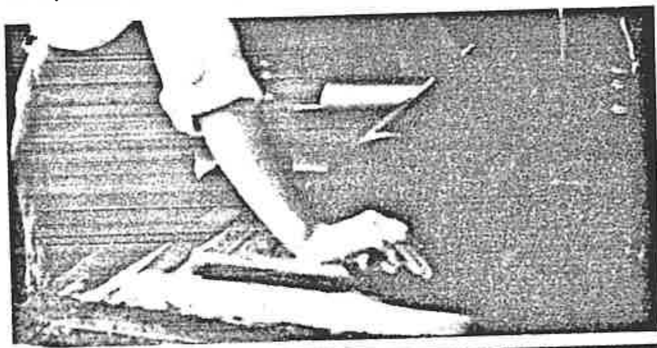


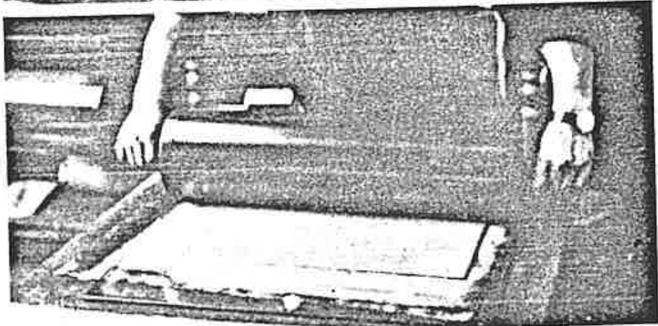
Entintado en superficie sobre una plancha grabada en hueco



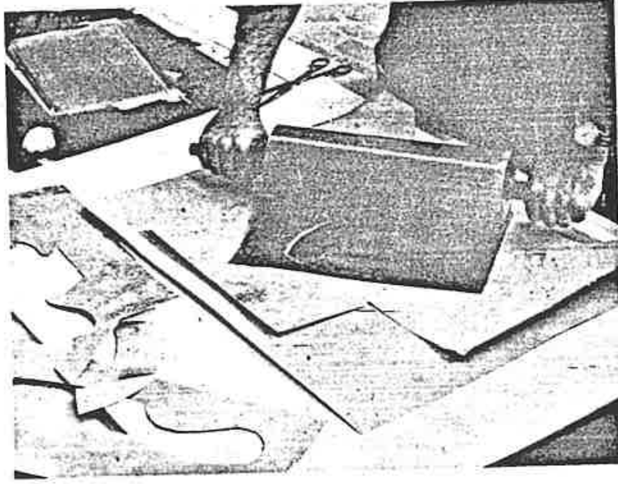
Entintado a varios colores sobre una plancha grabada en hueco (procedimiento a «poupèe»)

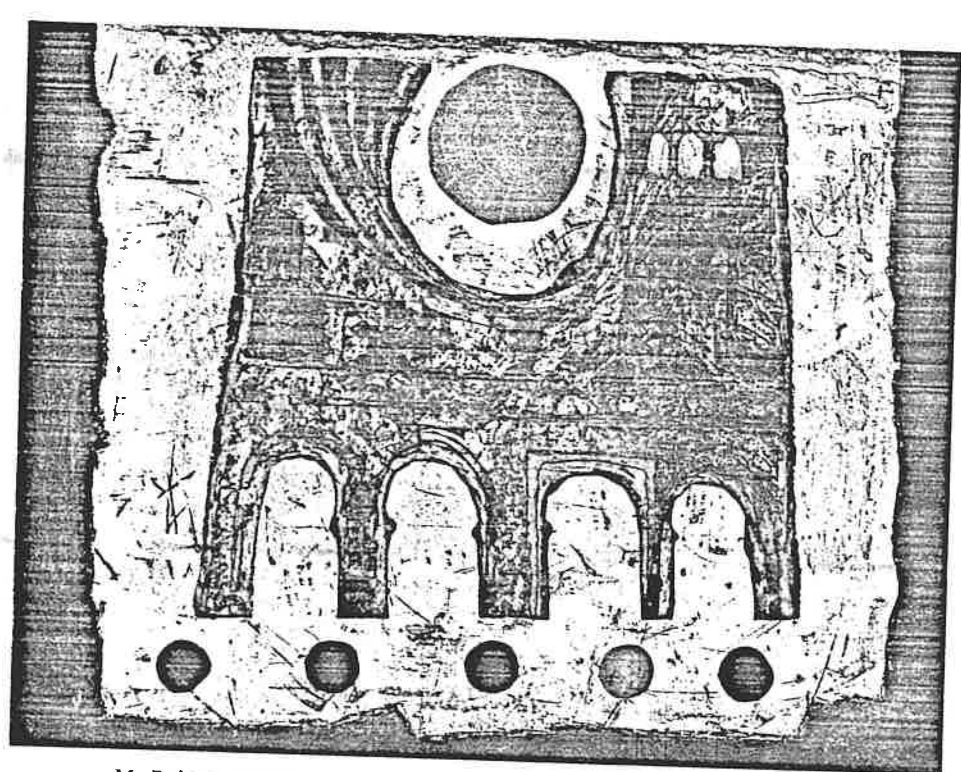
Entintado por el procedimiento «roll-up» del Atelier 17, con el uso de rodillos de distinta dureza y de tintas de diferente viscosidad





Entintado de una plancha, sin grabar o grabada, por medio de plantillas y rodillos cargados con diferentes colores

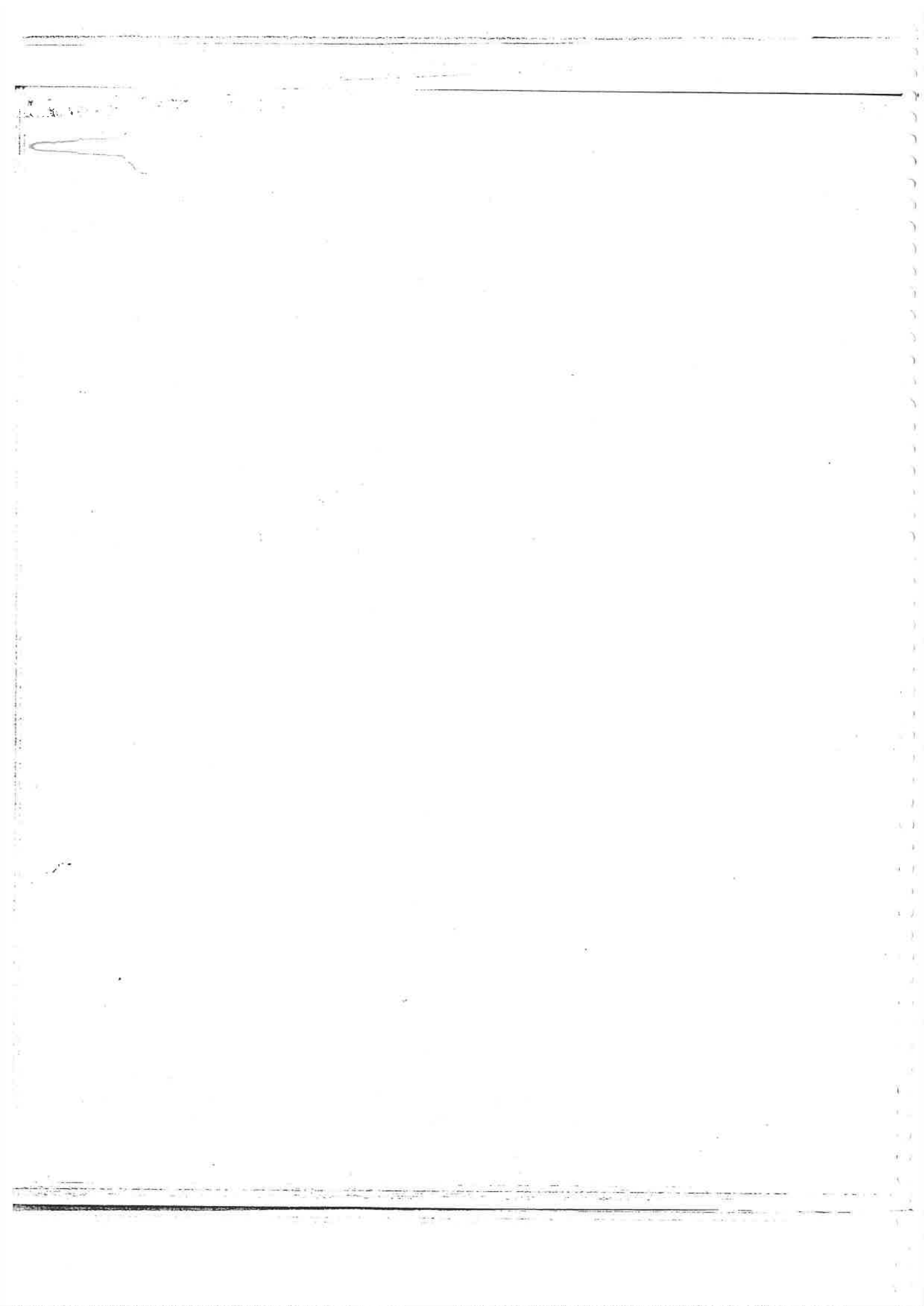




M. Rubio: «Fortaleza I», aguafuerte a cuatro tintas con planchas recortadas

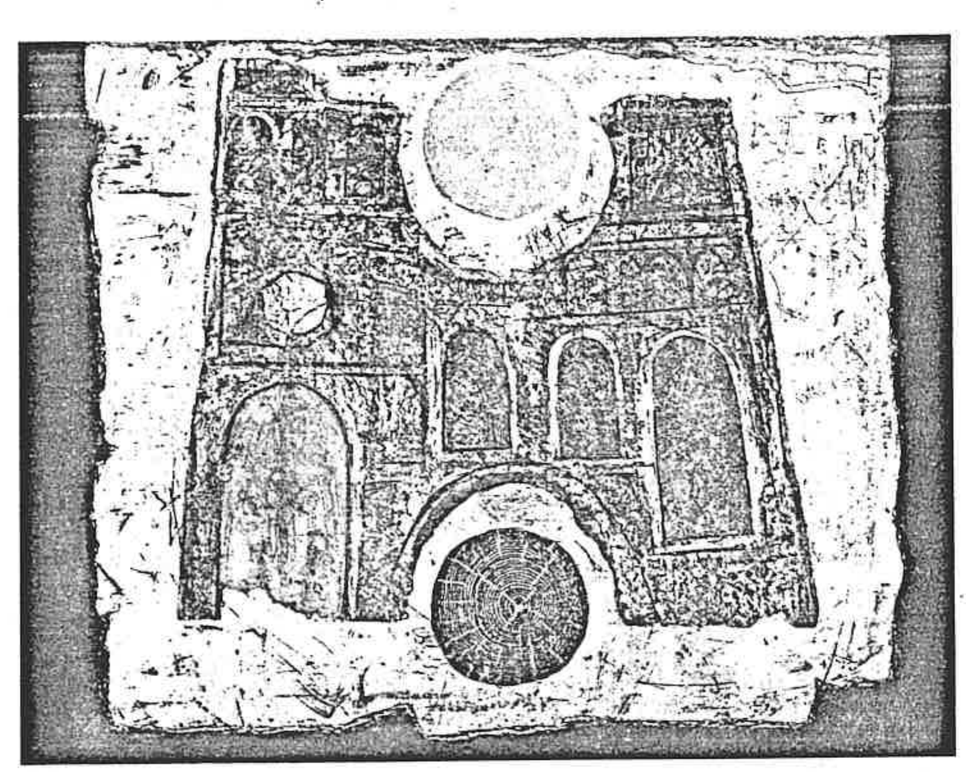
8

nuevas técnicas y materiales

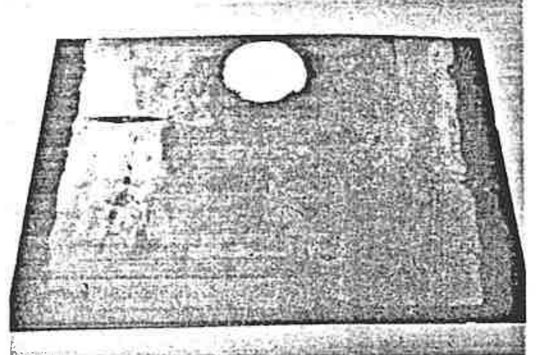
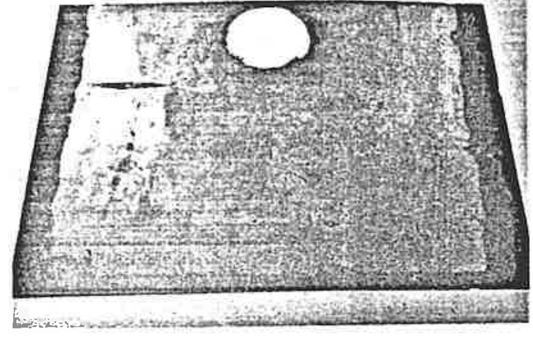




Planchas usadas en la estampación de «Fortaleza II»

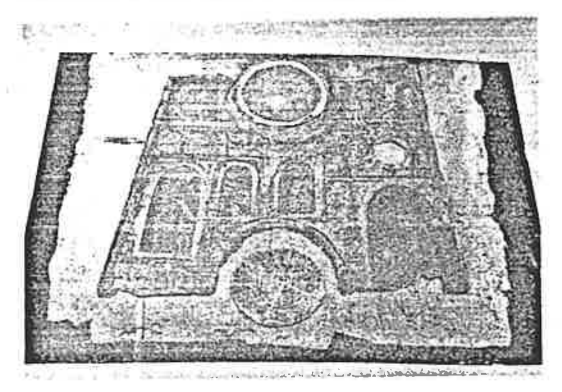


«Fortaleza II», de M. Rubio. Aguafuerte y resinas, con cuatro planchas y seis colores

Fondo grabado a resina y aguafuerte

Montaje de las diversas planchas, entintadas y listas para la estampación



NUEVAS TECNICAS DE GRABADO Y ESTAMPACION



Al tratar en los capítulos anteriores las distintas técnicas de grabado y estampación, se han apuntado algunos de los nuevos caminos que aportan interesantes soluciones al grabado y a la estampa modernos. Pero es tal la riqueza de estas nuevas aportaciones, que bien merecen un capítulo dedicado a ellas en exclusiva. Las nuevas técnicas son el producto de una incesante búsqueda llevada a cabo por los artistas, ansiosos de encontrar nuevas calidades y posibilidades de expresión a su inquietud creadora. Pero tanto si se usan procedimientos clásicos como si la expresión viene dada por los nuevos materiales, siempre hay dos puntos fundamentales a tener en cuenta. El primero es que toda técnica presupone tan sólo un vehículo de expresión, un servicio, siendo lo fundamental la idea, la creación. De ahí que en muchos grabados, tanto antiguos como actuales, se admire a veces una técnica asombrosa, a la vez que una gran pobreza de contenido y de fuerza espiritual. La segunda condición nos dice que, sea cual sea la técnica usada, siempre debe sujetarse a la definición fundamental del grabado y de la estampa, que estriba en *crear una plancha matriz que permita hacer un número de estampaciones iguales.* El proceso que no se atenga a la anterior definición, no será en ningún caso ni un grabado ni un sistema de estampación; a lo más será un *monotipo,* que es algo muy diferente. De ahí que en tantas exposiciones se esconda el tiraje único o monotipo bajo la signatura P/A (prueba de artista).

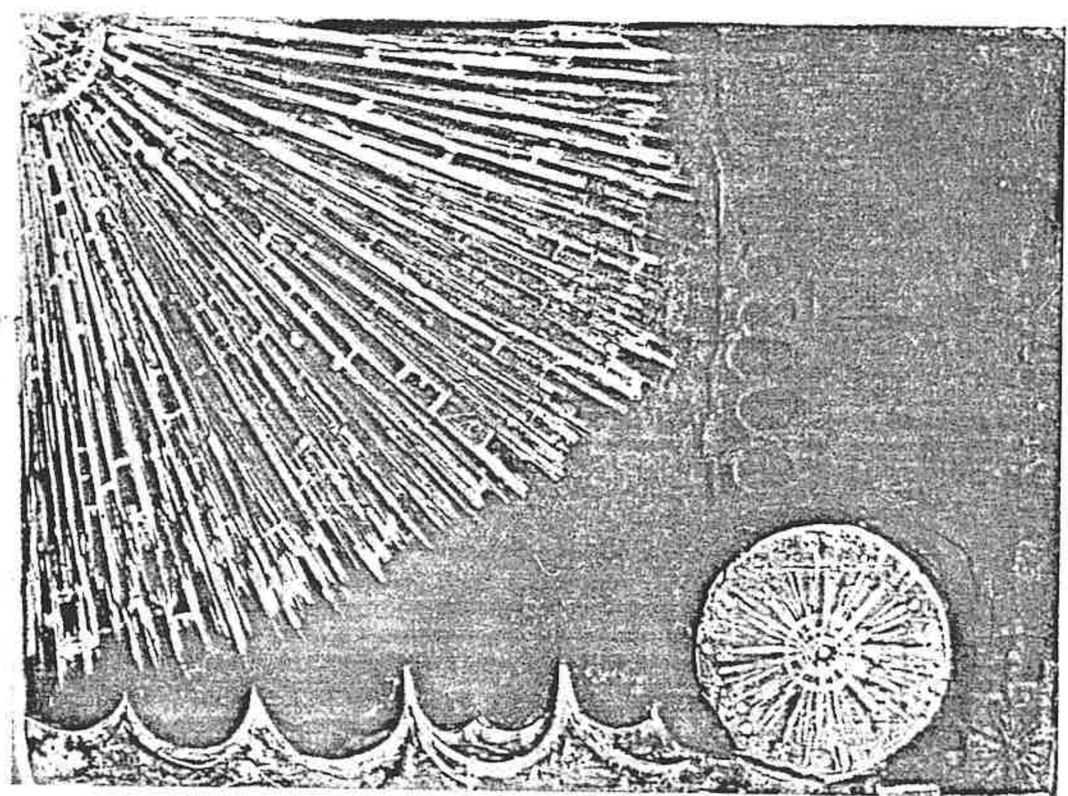
Planchas bajorrelieves

Si sobre una placa de barro blando se trabaja en profundidad con los instrumentos clásicos de escultor, o bien dejamos la huella de objetos diversos, tales como tornillos, hojas, puntillas, etc., etc., se conseguirá un bajorrelieve. Seguidamente se enmarca la placa de barro con unos listones que sobresalgan de la superficie del barro y formen así una cubeta. Se verterá en ella un líquido compuesto por látex y endurecedor, hasta cubrir con el líquido la superficie. Al secarse el compuesto, se arrancará de la cubeta, con lo que se conseguirá una plancha de plástico durísimo, en altorrelieve, el cual se podrá entintar por medio de muñeca, pincel o rodillo, según convenga. La estampación se efectuará con una prensa vertical de las utilizadas por los carpinteros para prensar los tableros encolados, o bien en un tórculo, ya que la dureza de la plancha permite grandes presiones. El resultado será una estampa de interesantes calidades de grafismo y de un relieve que ayuda a la calidad de la estampa. El procedimiento permite estampar sólo la plancha de plástico o bien en combinación con otras planchas xilográficas o de aguafuerte. Presenta dos inconvenientes que se pueden salvar con la práctica: en primer lugar, en el entintado, ya que es difícil conseguir dos estampaciones con entintado igual; el segundo problema es el del papel, ya que, al recibir una fuerte presión sobre relieves acusados, puede llegar a cortarse, por lo que debe utilizarse un papel de textura blanda pero a la vez consistente.



Vertido del látex y el endurecedor

R. Ferrán: estampación a dos tintas de una plancha, resuelta según el procedimiento explicado

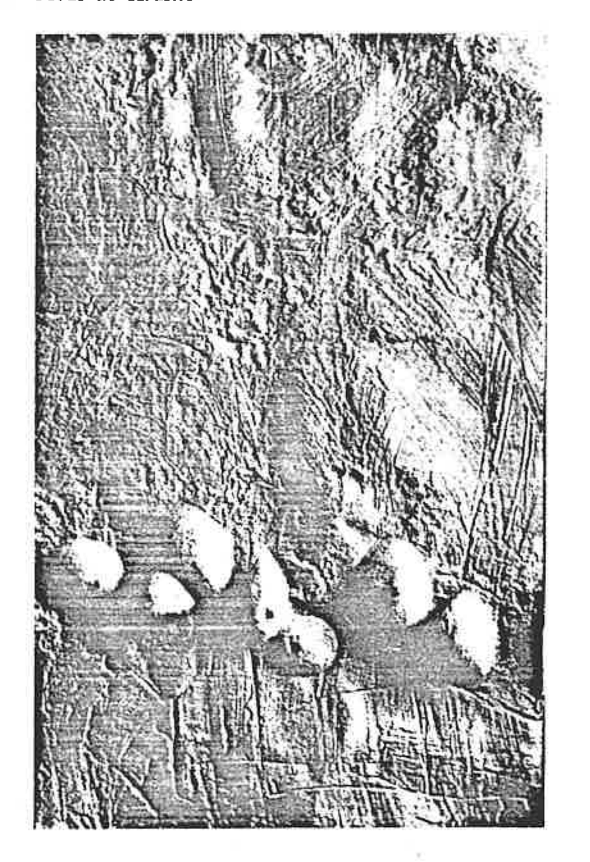






«Laocoon», de Hayter. Vaciado por el procedimiento «plaster»

Vaciados con pasta de papel. «Femme du lac» y «Croissance du balcon de la Madeloc», obras de Krasno



PLASTER

Se trata de una variante del procedimiento anterior y que realmente tiene casi cinco mil años de antigüedad, pues fue utilizado por los pueblos mesopotámicos en las estampaciones que hacían en el barro con sus sellos cilíndricos. Es una técnica que ha sido explicada exhaustivamente por Hayter en su libro *New Ways of Gravura,* y que ha sido usada por él mismo y por otros artistas. Siguiendo el procedimiento descrito en el punto anterior, sobre un bajorrelieve enmarcado por listones se vierte una caliza, un cemento plástico o un látex. El bajorrelieve puede ser una plancha grabada, de metal o de madera, o bien un bajorrelieve en barro, los cuales se han entintado previamente con uno o diversos colores. Al secarse la materia vertida, se arranca de la cubeta, resultando un vaciado coloreado. La costumbre existente de efectuar los estampados sobre papel, aunque ello no sea fundamentalmente necesario, hace que los resultados de la técnica del *plaster* nos resulten extraños y poco ortodoxos.

Otros artistas han aprovechado los procedimientos anteriores, pero en vez de usar látex o escayola para el vaciado, moldean sobre bajorrelieve una pasta de papel que, una vez seca, es arrancada del molde. El resultado es muy interesante y se han conseguido piezas de la mejor calidad. Es una continuación del camino abierto por los grabadores que estampan en *gofrado* o relieve en seco, como Courtin y Hajdu, pero con mayores posibilidades plásticas. En la actualidad, el argentino Krasno es quien, con sus *neogravures* y *librobjet,* ha conseguido los efectos más originales con este procedimiento.

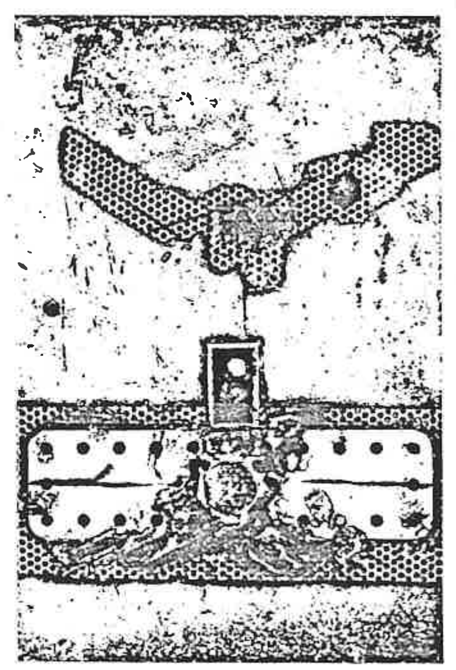
Collages soldados

Se trata de una sencilla técnica, que consiste en componer sobre una plancha plana objetos metálicos, a la que se unen por puntos o cordones de soldadura. Los objetos deben de sobresalir en exceso, ya que originarían calvas y roturas del papel al efectuar la estampación. El entintado de la plancha resultante se puede hacer con rodillo o bien como si se tratara de un huecograbado, por medio de una muñeca de gasa o de tarlatana, como en el aguafuerte.



Soldaduras de plomo sobre planchas de cinc





Plancha y estampación de «collages» metálicos



Montaje de un «collage» de recortes

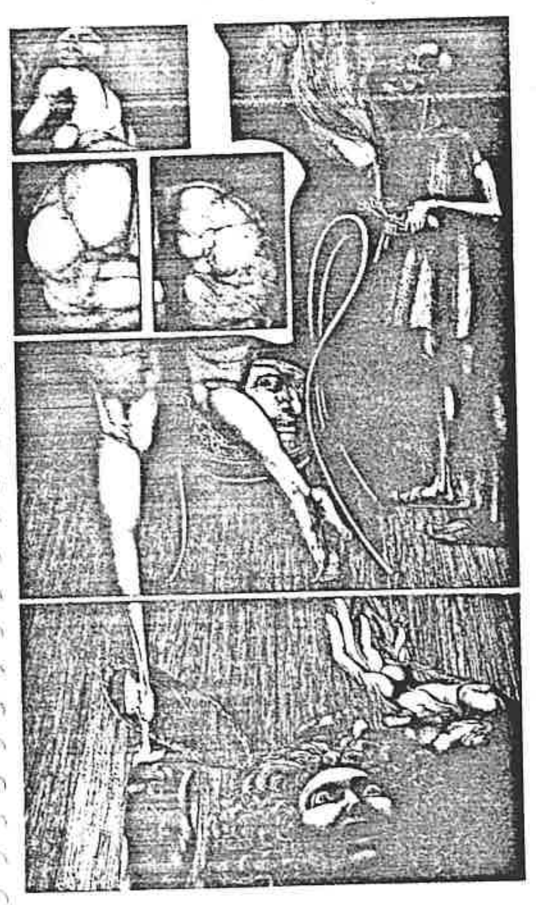


Soldaduras

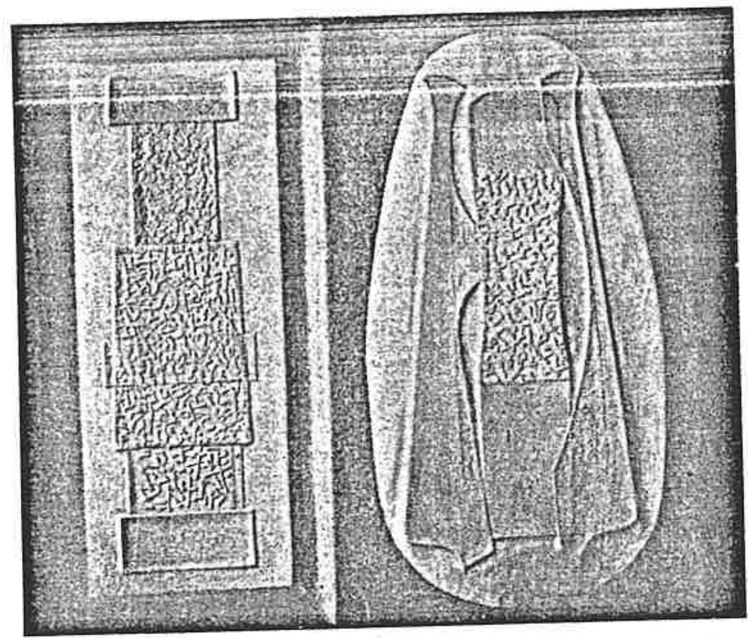
El procedimiento industrial de la soldadura puede aplicarse a soluciones de estampado artístico. Sobre una plancha se efectúan soldaduras blandas, de estaño o de plomo, o bien duras. El resultado se rebaja con piedra esmeril o lija, a fin de eliminar los entrantes que pudieran dar lugar a fallos en el tiraje. Se recomienda utilizar una plancha de hierro, ya que ésta permite efectuar sobre ella soldaduras de materiales muy diversos.

Bordes recortados

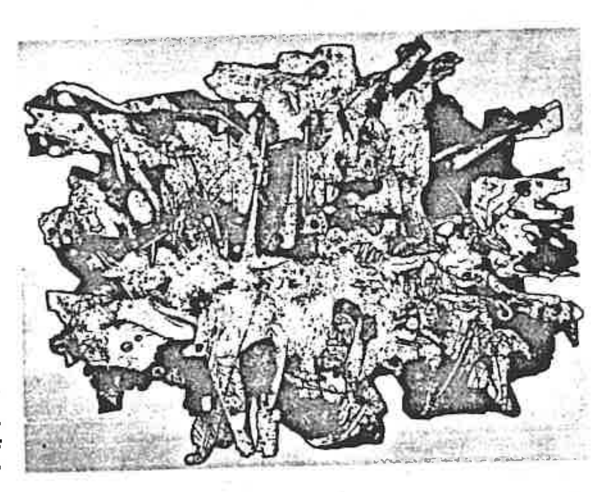
En general, la plancha a grabar presenta los bordes rectos y escuadrados. Pero se pueden dar buenas soluciones: una, por ejemplo, es grabar varias planchas de tal manera que puede efectuarse un montaje de las mismas en el momento de estampar. Cada solución permite el entintado uniforme de las diversas piezas o bien cambiar de color de tinta en cada una de ellas, con lo que se consigue en un solo tiraje la estampación en dos o varios colores. Otra solución consiste en reservar la plancha con un barniz muy fuerte y dejar los bordes descubiertos de una manera irregular, efectuando el mordido de la plancha con un ácido de alta graduación, con lo que se conseguirán unos bordes irregulares de interesante efecto.



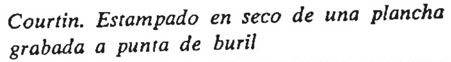
Fuchs: «Venus Kentaura».
Aguafuerte con planchas recortadas



Boris Margo: «The Book», estampación en altorrelieve



Romus Viesulas:
«Excavation».
Mordidos directos
de ácido

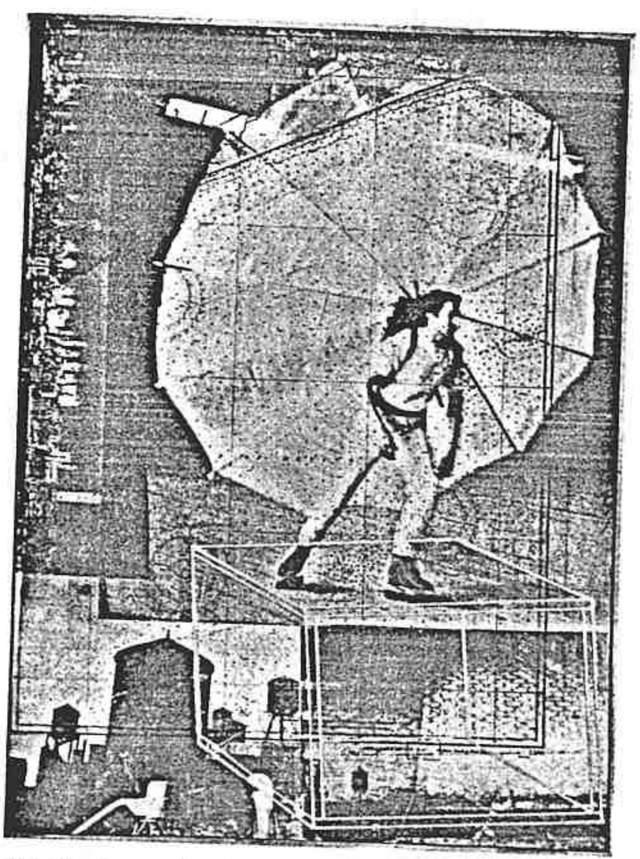


Courtin. Estampado en seco de una plancha
grabada a punta de buril

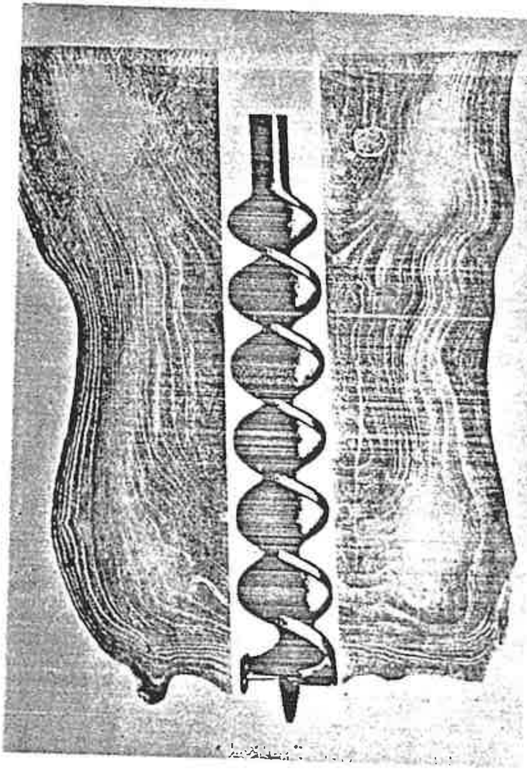


MATERIALES NUEVOS

Con la aparición de los materiales plásticos y sintéticos, ha comenzado su utilización como importante vehículo técnico del grabado y de la estampación actuales. Krasno utiliza una resina con distintos grados de polimerización, en estado líquido, la cual se va endureciendo lentamente. Cuando se encuentra en estado semisólido, Krasno modela la materia y la cuartea, consiguiendo así su estado final de dureza, para seguirla trabajando con útiles, con lo que realiza planchas de gran calidad. Hadju aplica su oficio de escultor cortando plásticos o metales de distinto espesor, con los que monta unas planchas que dan lugar a un estampado en seco de gran relieve, en el que el papel y la luz dibujan la imagen. Guitet polimeriza sobre un cartón una resina sintética y, cuando se encuentra en estado semisólido, añade hojas, telas, etc., y deja endurecer el conjunto. El tiraje se efectúa por procedimientos tradicionales.

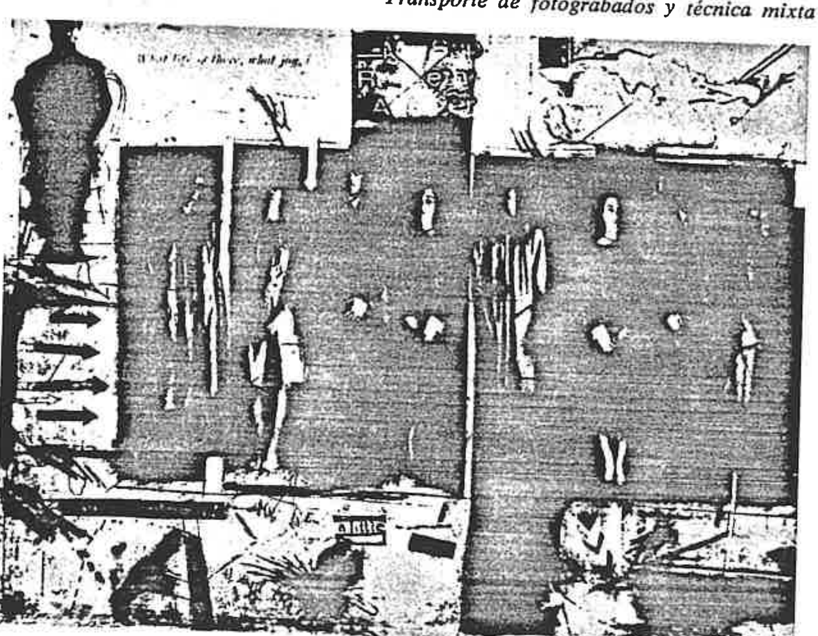


Rauschemberg: «Autobiography».
Técnica fotomecánica mixta



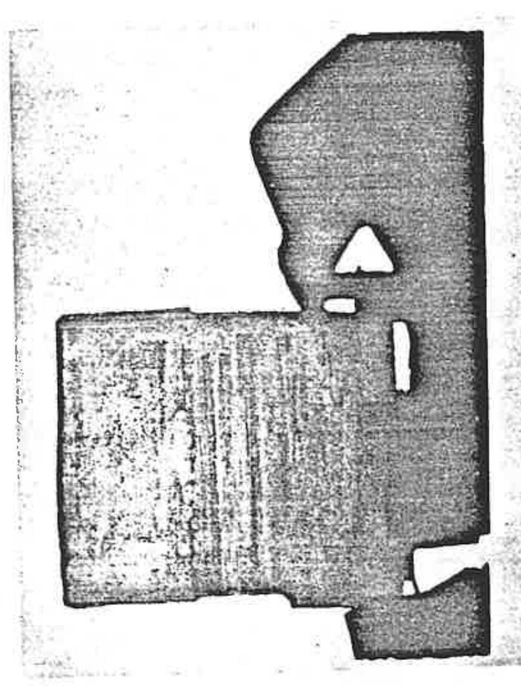
Técnica mixta de estructuras naturales y fotograbado

Peter Hooven: «Tender ties».
Transporte de fotograbados y técnica mixta



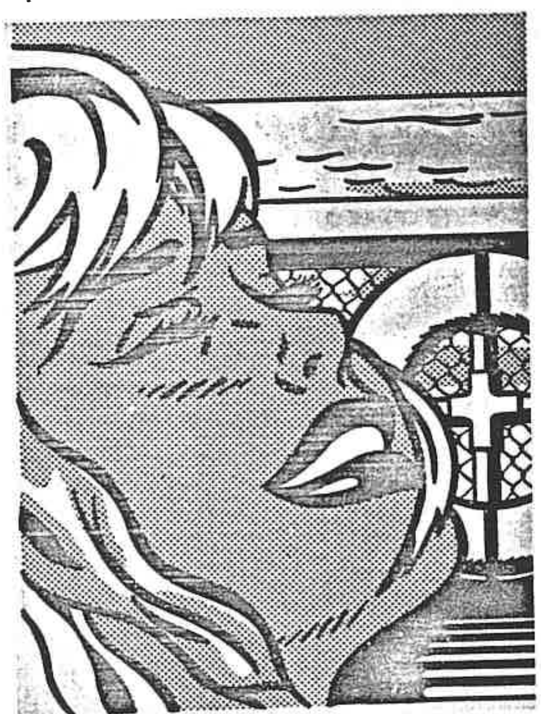
Paolozzi: «Hollywood Wax Museum».
Collage de fotograbados





Soulages: «Rostblau und Schwarz»

Lichtenstein: «Shipboard Girl».
Reproducción aumentada de la trama de un «comic»



Grabado al «carborundum»

Con objeto de facilitar las técnicas del grabado, Henry Goetz ha estudiado una serie de procedimientos con los que puede llegarse a conseguir calidades parecidas a las de las técnicas clásicas, pero con un menor esfuerzo técnico. Los procesos son variados y entre ellos destacan los siguientes: si en una plancha preparada con un barniz se espolvorea polvo de *carborundum* (material abrasivo) de distinto grano, al acercarse el barniz y quedar fijos los polvos espolvoreados, se pueden conseguir los más variados efectos de resina y también tratarse la plancha como en una *manera negra.* Asimismo puede prepararse una plancha cualquiera con una capa de *Rhodopas,* un barniz plástico que, una vez seco, se puede grabar por medio de una punta de las utilizadas en pirograbado o simplemente con una aguja calentada a la llama. Los surcos resultantes se entintan como en el grabado al hueco y la estampación se efectúa en tórculo. Ofrece la ventaja de permitir el tiraje de gran cantidad de ejemplares, ya que sufre un desgaste mínimo y permite además recuperar la plancha después de cada estampación, puesto que se puede hacer desaparecer el Rhodopas por medio de un disolvente. También puede usarse una hoja de un papel especial, el Rhodoïd, y dibujar sobre ella con una punta de pirograbado, lo que produce incisiones capaces de ser entintadas en hueco. El papel Rhodoïd se monta luego sobre un soporte rígido para su tiraje en la prensa. Los más variados procedimientos de este sistema son expuestos por Goetz en su obra titulada *Gravure au Carborundum,* publicada por la editorial parisina Maegt.

Técnicas fotomecánicas mixtas

Así como en la pintura actual se permite el uso del *collage* como posibilidad de expresión plástica, existe asimismo la posibilidad en el grabado de utilizar el mismo vehículo de expresión, pero con una ventaja sobre la pintura, ya que en ésta los recortes de periódicos, telas, etc., son pegados directamente sobre el lienzo, lo cual da un aspecto extraño al resultado. En el grabado y sistemas de estampación, los *collages* se incorporan a la plancha por medio de procedimientos fotomecánicos, con lo que las estampaciones resultantes, lógicamente, no presentan aditamento ni pegado de elementos extraños. Si una plancha de metal o una piedra litográfica se sensibiliza y se graba sobre ella por medios fotomecánicos, el montaje resultante, bien sea solo o bien acabado con otras técnicas posteriores, se convierte en un grabado artístico con el que se consiguen efectos imposibles de hallar por medio de otro procedimiento. Rauschaemberg ha conseguido con este proceso sus mejores creaciones en litografía o cincografía. Utilizando pantallas de serigrafía, tratadas por fotomecánica, se pueden conseguir los mismos efectos. El *Pop Art* ha usado esta técnica mixta en muchas de sus creaciones estampadas.

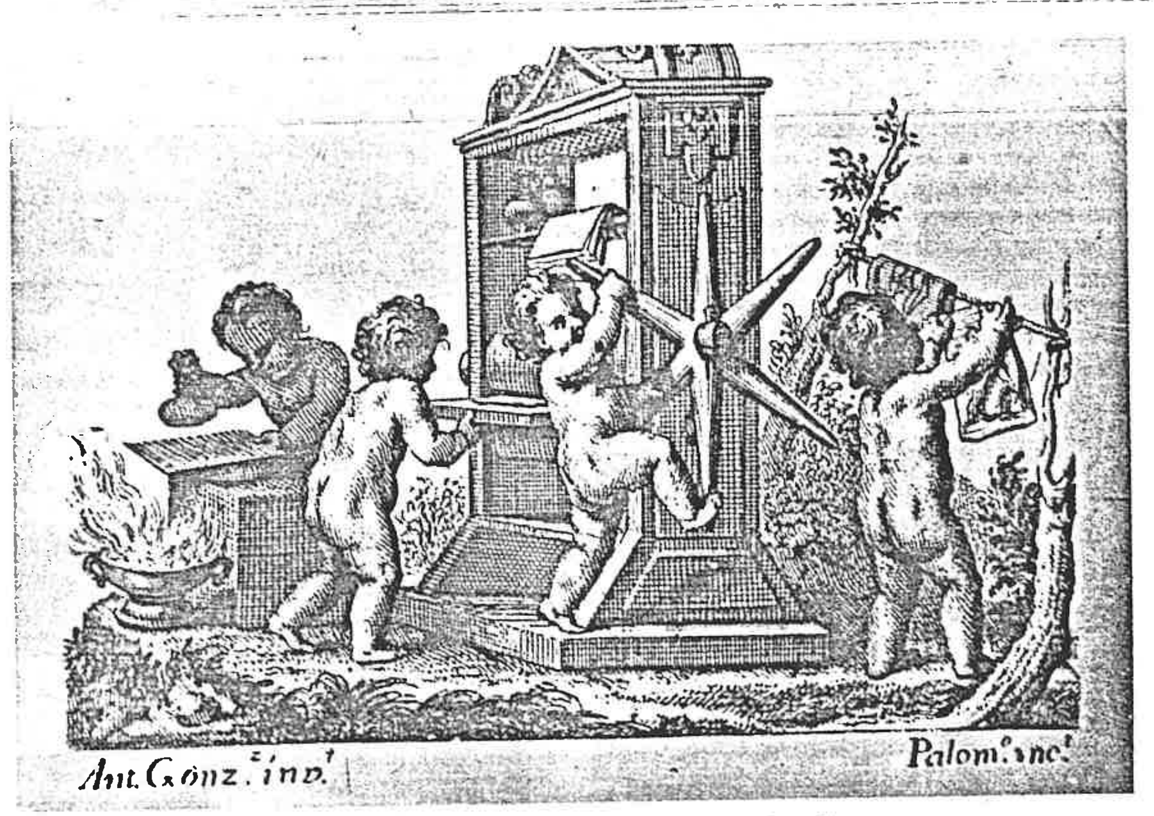
La exageración intencionada de los procedimientos industriales de las Artes Gráficas, suele traducirse en interesantes resultados como estampación artística. Por ejemplo, si se amplía la trama de un fotograbado, el artista da una nueva perspectiva a los valores típicamente técnicos. Por último, un procedimiento interesante consiste en realizar un dibujo sobre el papel, con pluma o lápiz compuesto. Por procedimiento fotomecánico, se amplía el original exageradamente, con lo que se consiguen calidades de trazo realmente sorprendentes. Reproducido el resultado en película, se fotograba sobre una plancha sensibilizada, a la que se ataca en profundidad con un ácido fuerte. César Olmos utiliza este procedimiento, acompañándolo generalmente con estampaciones en seco.



Durero: «Das Kleine Pferd», buril con anagrama y fecha

9

grabados y estampas originales



Grabado portada del catálogo de la Calcografía Nacional Española. En su pie se hace constar que el dibujo es original de Antonio González y que Palomina grabó la plancha



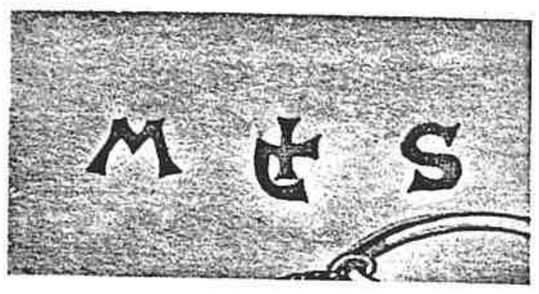
EL GRABADO Y LA ESTAMPA ORIGINALES

La propia definición de grabado y estampa originales, divide su proceso en dos partes: una, la elaboración de la plancha matriz, y otra, la estampación de la misma. Todo ello dificulta aplicar el término *original* a una estampación. En pintura, escultura o dibujo, se entiende por obra original la salida de las propias manos del artista. Lo ideal sería, pues, que el artista grabara y estampara él mismo sus planchas; pero en muchos casos la estampación, aun vigilada por el propio artista, se encarga a talleres especializados, como ocurre en la escultura en bronce, en la que el artista modela la obra, pero deja el proceso de fundición a un taller especializado.

Por desgracia y por razones típicamente comerciales, hay muchos casos en que el artista garantiza con su firma, no una labor original, sino un proceso mixto y a veces una reproducción fotomecánica de un dibujo original, reproducción sin valor artístico alguno, que en muchas ocasiones no resiste ni siquiera un examen superficial. Todo lo apuntado es desolador y llena de inquietud. Para orientar al lector en este camino, a veces tan difícil, de lo verdadero y lo falso, este libro ofrece el presente capítulo dedicado exclusivamente a hablar de las características que permitan reconocer las distintas técnicas utilizadas y las posibles confusiones que pueda haber entre ellas y otros procesos fotomecánicos parecidos. A continuación se ofrecen una serie de definiciones aclaratorias sobre grabado y estampación originales, cuyo conocimiento es de gran importancia, tanto para el artista como para el coleccionista o el público que desee adquirir o admirar estampaciones con garantía de originalidad. Existe un formulismo y un vocabulario que define y regula todo el proceso de impresión y edición de grabados y estampas originales, como son los siguient

Numeración y firma de una edición

Los grabados anteriores al descubrimiento de la litografía y de la reproducción fotomecánica, no hacen constar en sus márgenes ni el número de ejemplares editados ni firma autógrafa del autor, ya que el tiraje era limitado por la duración de la plancha. Los coleccionistas esperaban la salida de los primeros ejemplares, porque lógicamente eran los de más calidad. Anteriormente al siglo XV, el grabador acostumbraba a guardar el anonimato, luego daría personalidad a su obra por medio de un monograma que grababa en la plancha, como ocurre en las de Martín Schönhauer, Durero o Lucas Cranach, por ejemplo. O bien graba su firma, caso de Rembrandt.



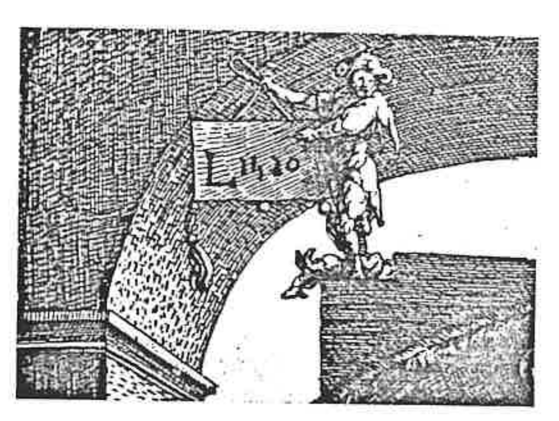
Anagrama original de Martín Schönhauer



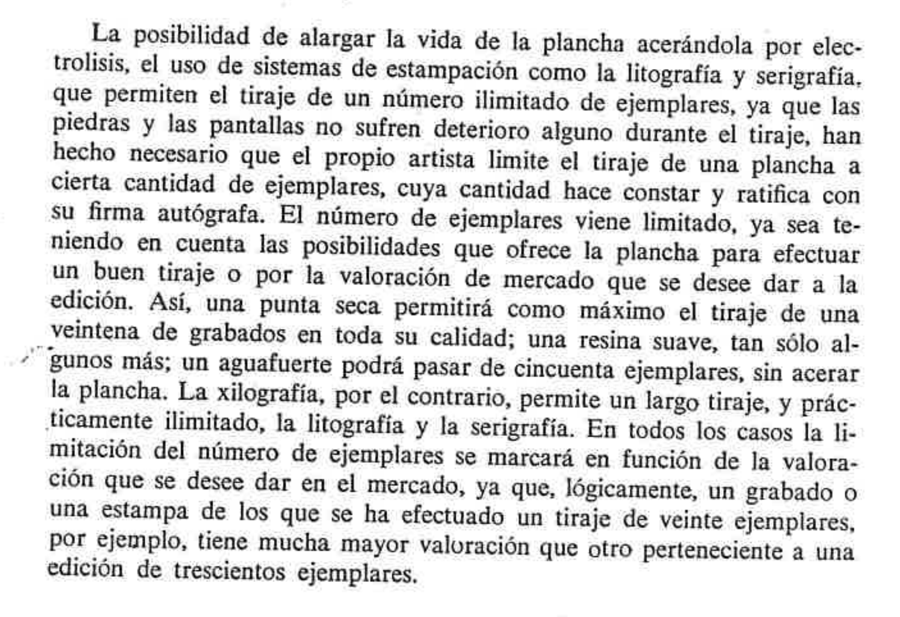
Anagrama de Alberto Durero grabado en la plancha



Anagrama de Lucas Cranach y fecha de ejecución de la plancha



Anagrama fechado de Lucas de Leyde



La posibilidad de alargar la vida de la plancha acerándola por electrolisis, el uso de sistemas de estampación como la litografía y serigrafía, que permiten el tiraje de un número ilimitado de ejemplares, ya que las piedras y las pantallas no sufren deterioro alguno durante el tiraje, han hecho necesario que el propio artista limite el tiraje de una plancha a cierta cantidad de ejemplares, cuya cantidad hace constar y ratifica con su firma autógrafa. El número de ejemplares viene limitado, ya sea teniendo en cuenta las posibilidades que ofrece la plancha para efectuar un buen tiraje o por la valoración de mercado que se desee dar a la edición. Así, una punta seca permitirá como máximo el tiraje de una veintena de grabados en toda su calidad; una resina suave, tan sólo algunos más; un aguafuerte podrá pasar de cincuenta ejemplares, sin acerar la plancha. La xilografía, por el contrario, permite un largo tiraje, y prácticamente ilimitado, la litografía y la serigrafía. En todos los casos la limitación del número de ejemplares se marcará en función de la valoración que se desee dar en el mercado, ya que, lógicamente, un grabado o una estampa de los que se ha efectuado un tiraje de veinte ejemplares, por ejemplo, tiene mucha mayor valoración que otro perteneciente a una edición de trescientos ejemplares.

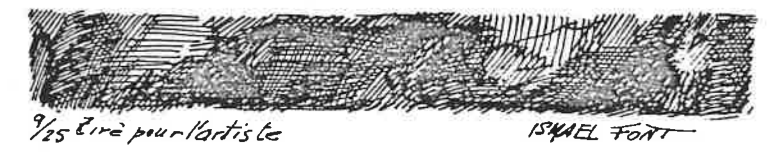


Pie con dedicatoria, fecha y firma grabada, de José Ribera

Firma fechada en un aguafuerte de Rembrandt

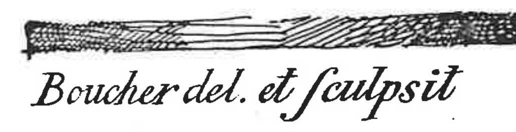


Pie en el que consta que la estampación ha sido efectuada por el propio artista





Pie donde consta que el dibujo original era de Mengs



Pie donde consta que fue Boucher tanto el autor del dibujo original como del grabado de la plancha

Pie de grabado donde consta que el original es un cuadro de Murillo



Falconet del.

Pie donde se hace constar que Falconet realizó el dibujo original



Pie que ratifica que el grabado de la plancha fue realizado por Mariani

Pie donde se hace referencia a que Martínez grabó la plancha, utilizando el término «fecit»



En la actualidad todos estos datos se deben hacer constar en el margen inferior del grabado o estampa. A la izquierda se acostumbra a escribir el título de la obra, seguido de la justificación de tiraje, que se señala por medio de un quebrado cuyo denominador es la cantidad de ejemplares editados y el numerador el número de orden de cada ejemplar. Así, un ejemplar con numeración 3/35, supone que se ha efectuado una edición de 35 ejemplares y dicho grabado es el estampado en tercer lugar. La firma autógrafa acostumbra a ir a la derecha del margen. Es costumbre que todas estas anotaciones se escriban a lápiz.



Numeración y firma con fecha

Fragmento de un aguafuerte de Goñi con numeración y firma autógrafa



Cuando los grabados son de *traducción* o de *reproducción* de pinturas o dibujos de un artista, se hace constar su nombre seguido de la palabra latina *pinxit* o *delineavit.* A continuación irá el nombre del grabador de la plancha, seguida de los términos *sculpsit, incisit* o *fecit.* Si existe editor del tiraje, se hará constar su nombre, seguido de la palabra *excudit.* Todos estos datos, que acostumbran a verse en los grabados de *reproducción* de los siglos comprendidos entre el XVII y el XIX, van grabados en la parte inferior de la plancha. En la actualidad se dan muchos casos en que un original del artista es pasado y grabado en la plancha por un grabador. En este caso lo correcto sería hacer constar el nombre del artista creador del original, a la vez que el del grabador de dicho original en la plancha. Por desgracia, en muy escasas ocasiones el artista hace constar este trabajo de colaboración del grabador, lo cual dice bien poco en favor de su honradez profesional.

En litografía existe la costumbre de firmar el artista en la piedra o en la plancha. Al efectuar la impresión, la firma aparece al revés por la inversión que sufre el dibujo al ser estampado. De aparecer correcta, o se ha efectuado el tiraje por el procedimiento de *offset*, o bien se ha pasado a la piedra el dibujo original por medio de un reporte. De Picasso existen varias estampas de este tipo.

Pruebas de estado

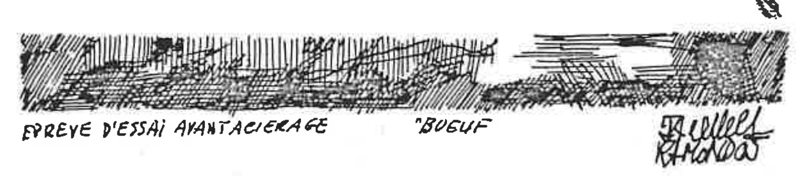
Mientras el artista graba la plancha, efectúa de vez en cuando una estampación para vigilar el proceso de grabación. A estos ejemplares se les denomina prueba de *ensayo* o de *estado* y se hace constar en el margen y en el lugar correspondiente a la numeración de ejemplares, con el anagrama P/E. Estos ejemplares son muy codiciados por los coleccionistas, por ser ejemplares únicos, ya que de uno a otro el artista ha efectuado una corrección o un proceso de grabado, por lo que lógicamente ninguna prueba de estado puede ser igual a otra. Si de una plancha grabada en hueco se estampa un ejemplar entintado en superficie con un rodillo, en vez de entintar las incisiones, este ejemplar no es válido como prueba de estado, sino simplemente se considera como una prueba normal en negativo. Las pruebas denominadas *avant la lettre*, que se acostumbran a tirar antes de grabar el nombre del autor, título y editor, se consideran como pruebas de ensayo y es muy restringido su número.



Numeración correcta de las «pruebas de estado»



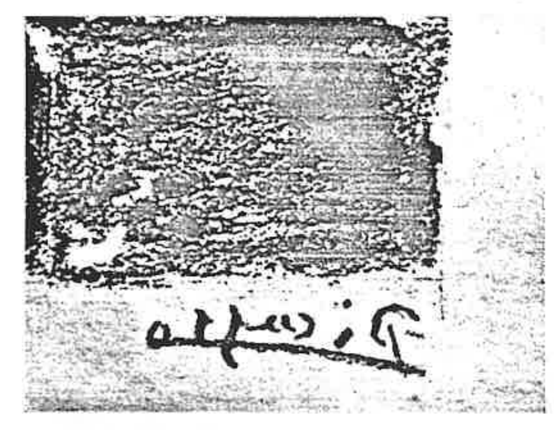
Numeración correcta de las «pruebas de artista»

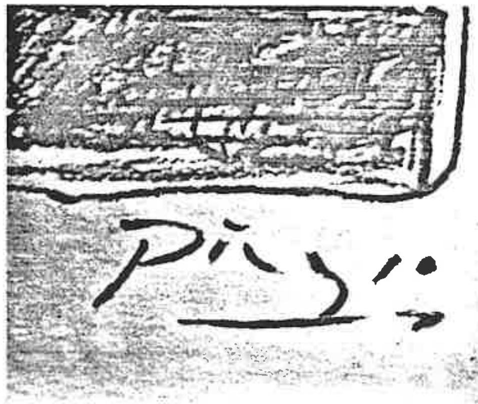


Pie donde consta que es una prueba estampada antes de efectuar el aceraje de la plancha para darle mayor dureza y conseguir con ello un mayor número de ejemplares

Pruebas de artista

Cuando una plancha se considere terminada de grabado, antes de efectuar la edición numerada, el artista estampa unas pruebas de tanteo de tiraje y entintado, en las que hace constar su calidad de *pruebas de artista* con el anagrama P/A y, si se numera su orden de tiraje, lo debe hacer en números romanos. El número de *pruebas de artista* no debe pasar de seis y lo acostumbrado es que correspondan al diez por ciento del número de ejemplares de la edición total.





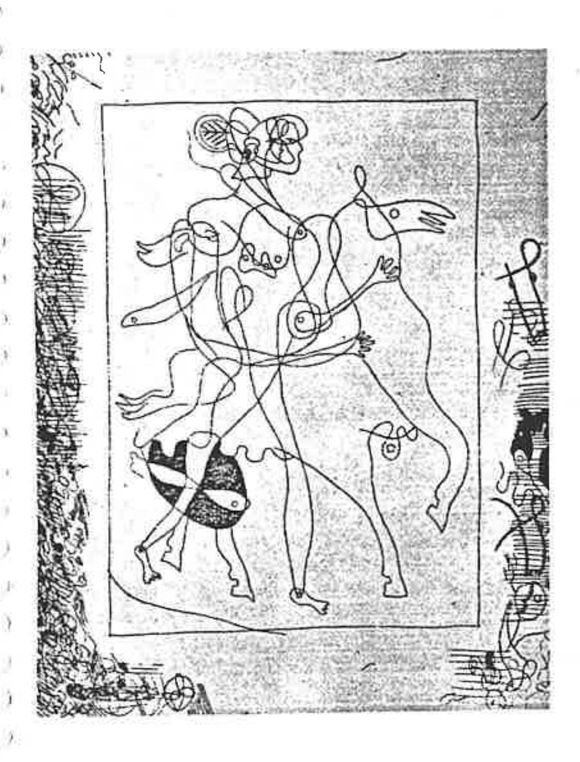
Cuando el artista firma en la piedra litográfica, al estampar en una prensa normal, aparece invertida. Pero si se ha estampado en una prensa «offset», al sufrir la imagen dos inversiones, aparece en lectura correcta

Prueba donde se hace constar autográficamente que el artista, luego de estampar una serie de pruebas de «ensayo», considera el resultado óptimo para comenzar el tiraje del número de ejemplares estipulado





Estampaciones de planchas con remarques antes de hacerlos desaparecer para llevar a cabo el estampado normal



Anotaciones o remarques

En los márgenes de la plancha, el grabador puede efectuar ensayos de mordido durante el proceso de grabado, generalmente croquis rápidos. Estas anotaciones pueden verse en las *pruebas de estado* y se les da el nombre de *pruebas con anotaciones*, pero al efectuar el tiraje definitivo, se las hace desaparecer bien por medio del rascador o por corte de los márgenes.

Pruebas «bon a tirer»

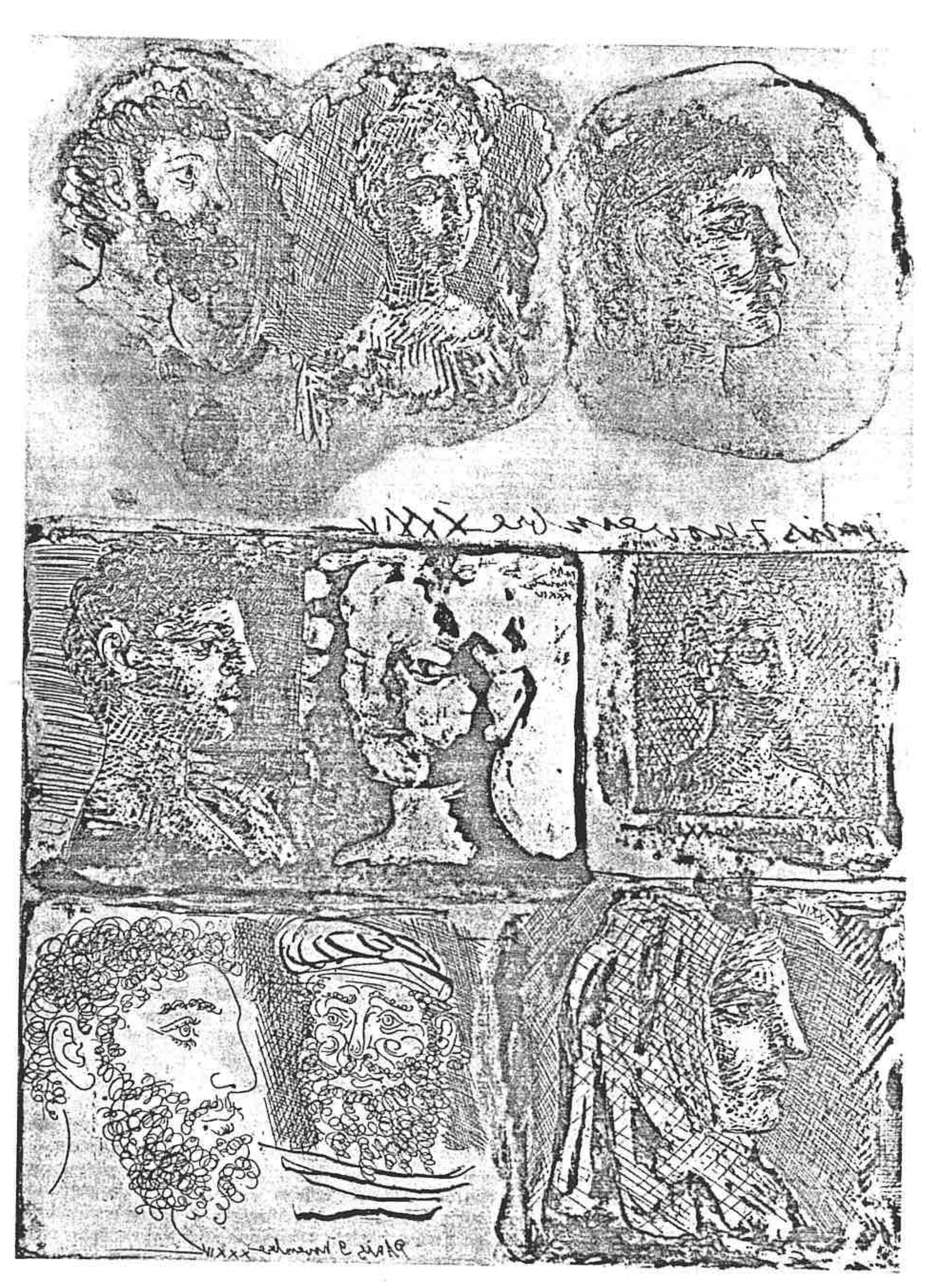
Cuando se da por acabada una plancha, piedra o pantalla serigráfica, se efectúan una serie de ensayos de entintado, presión, etc., hasta conseguir una prueba considerada óptima. En ella, el artista hace constar autográficamente «bon a tirer», con lo que comienza entonces la estampación del número de ejemplares estipulado, tiraje efectuado bien por el propio artista o por el taller de estampación, que se atendrá a los valores, calidades y colores que existan en el ejemplar considerado «bon a tirer».

Destrucción de la plancha

Luego de efectuar el tiraje de los ejemplares señalados por el artista para la edición de una plancha original, cualquier ejemplar estampado demás sería ilegal, un auténtico fraude. Por tanto, una vez finalizado el tiraje, la plancha debe de ser destruida. Si la plancha es xilográfica o grabada en hueco, se acostumbra a destruirla con unas rayas cruzadas en toda su extensión. En el caso de la litografía, se vuelve a granear la piedra o plancha de metal para un nuevo uso. El autor de estas líneas, como artista grabador, es consciente del dolor que le produce al autor la destrucción —por un procedimiento tan brutal— de la plancha que ha grabado con tanto cariño. Pero también es consciente de que se debe eliminar la posibilidad de ediciones futuras, efectuadas por el mismo grabador o por otra persona. Por ello, desde estas páginas, brinda una solución menos dolorosa y tan efectiva como la anterior, que consistiría en grabar en una parte visible de la plancha la palabra *agotada*, con lo que la anula para una nueva estampación, impidiendo, sin embargo, que sea destruida tan bárbaramente la obra de arte que es por sí misma toda plancha bien grabada.

Tirajes indefinidos

Cuando el artista no limita un tiraje por el procedimiento descrito de la justificación numérica, de las planchas matrices se pueden efectuar cuantas estampaciones se deseen. En el caso de las planchas que guardan las Calcografías Nacionales y de las cuales hacen ediciones con número de ejemplares indeterminado, llevando a cabo con ello una loable labor en favor de la expansión de la obra grabada, ya que el precio de los ejemplares es por lo general muy bajo. Las Calcografías garantizan sus ediciones estampando en seco un anagrama propio, o bien utilizando un papel en el cual se aprecia el anagrama al trasluz. Pero existe el grave peligro en estas ediciones de abusar de las planchas originales de artistas de gran renombre, como Goya, Rembrandt, Durero, Piranessi, etc., sometiéndolas a acerajes, retoques y otras manipulaciones, lo cual resta lógicamente valores que poseía la calidad que los artistas lograron en sus primeras estampaciones. Por lo que, en cada Calcografía, debería haber un Consejo formado por expertos, que no permitieran ediciones de planchas que ya han perdido su frescura inicial, pues dichas ediciones, faltas de la debida calidad, desacreditan en primer lugar a las propias Calcografías.



Picasso: «Nueve cabezas», técnica compuesta

10

identificación de técnicas



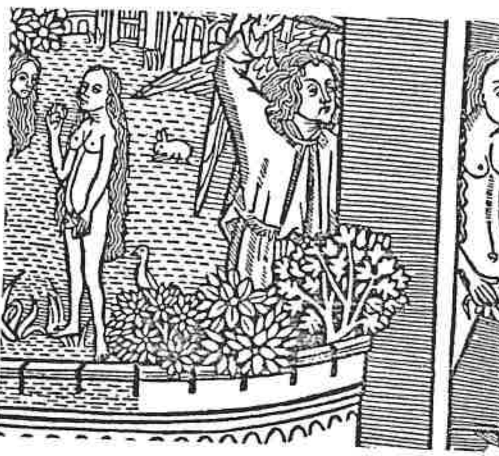
Muestra de diversas técnicas de grabado y sistemas de estampación

COMO IDENTIFICAR LAS TECNICAS DE GRABADO E IMPRESION

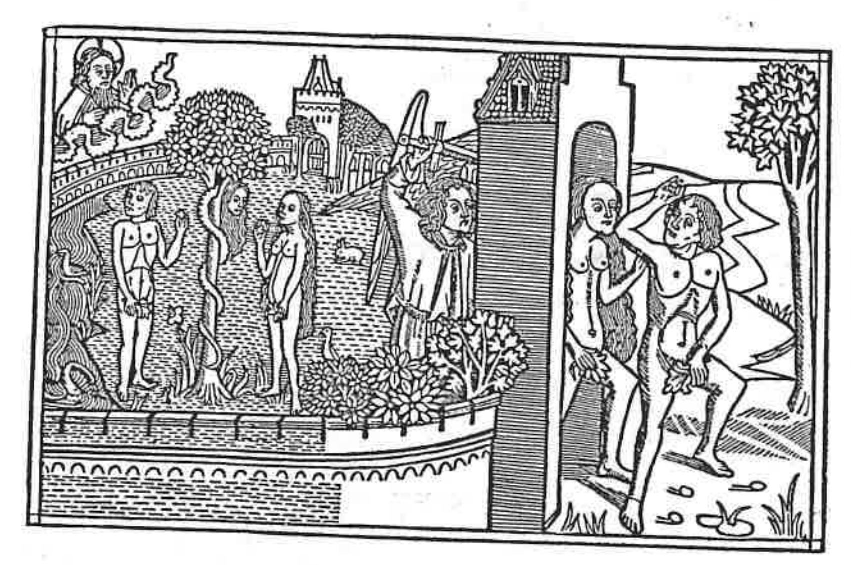
Tanto para los coleccionistas y críticos, como para el público amante del grabado, es asunto de verdadero interés el conocimiento de la técnica usada en cada obra por el artista grabador. Para determinarla es suficiente, en principio, con una prueba de tiraje, ya que la plancha, piedra o pantalla que imprime, habrá dejado en ella unas características especiales que diferencian una técnica de otra. Estas técnicas diferenciadoras son precisamente las que se van a señalar a continuación, a la vez que se hacen constar otros procedimientos o técnicas de reproducción fotomecánicas que, al dar resultados parecidos, se presten a crear confusiones. Es necesario anticipar que a veces no es fácil tal identificación, ya que para ello es necesaria una cierta experiencia. Otras veces es difícil apreciar a simple vista la característica del trazo, por lo que es aconsejable el uso de una lupa. Todo esfuerzo queda compensado por la satisfacción que supone el dominar una materia tan apasionante y, en la actualidad, tan generalizada, como es el grabado y la estampa.

Xilografía grabada a fibra

Características generales: trazos toscos y netamente delimitados. Al utilizar el rodillo en el entintado, se aprecia cierta monotonía, falta de modulaciones y desaparición del grano del papel en el trazo estampado. La tinta queda pastosa, no transparente, y generalmente presenta una huella en los bordes del trazo, debida a la presión ejercida por la prensa. Se puede confundir con el grabado fotomecánico *a línea* (de trazo negro sin grises).



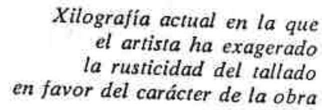
Grabado antiguo a fibra, en cuyo detalle se aprecia netamente la monotonía y rusticidad del trazo conseguido







Xilografía a fibra donde se ha jugado sabiamente con el problema que plantea la fibra de la madera consiguiendo gran variedad y delicadeza lineal



Xilografía actual en la que el artista ha exagerado la rusticidad del tallado en favor del carácter de la obra

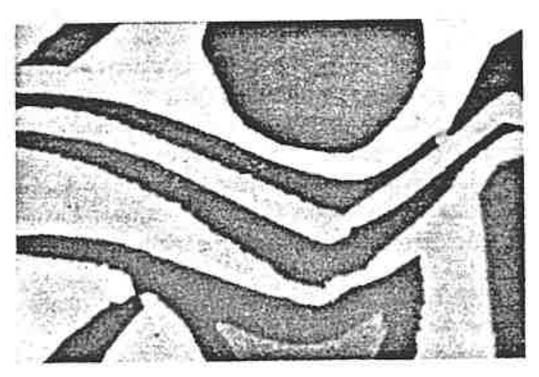






Xilografía grabada en linóleo y en plásticos

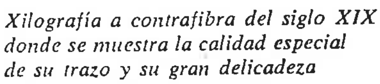
Las mismas características que los anteriores y las mismas confusiones posibles.



Grabado en linóleo y pormenor, donde se aprecian las características que presentan los bordes de las líneas y la grafía especial de las manchas

Xilografía grabada a contrafibra

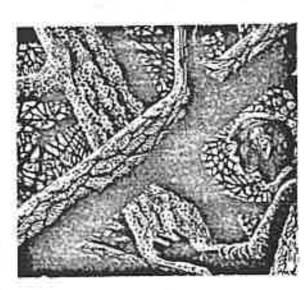
Características generales: las mismas que en el caso anterior, pero con mucha mayor fineza de trazo y de trabajo de los útiles, así como una mayor libertad de ejecución, al no tener que luchar el grabador con la veta de la madera. Son siempre grabados de pequeño formato, que pueden confundirse con los grabados a línea fotomecánicos y con los grabados en piedra.



Xilografía a contrafibra del siglo XIX donde se muestra la calidad especial de su trazo y su gran delicadeza







Ejemplo de xilografía a contrafibra de un artista actual. Libertad absoluta de la dirección de líneas así como de su calibre



Grabado en hueco, calcográfico o «talla dulce»

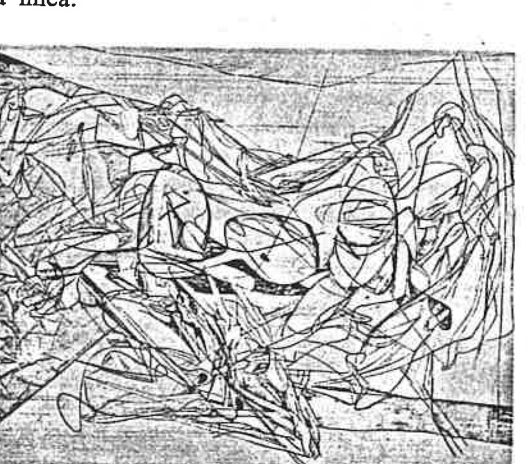
Características generales comunes a todas las técnicas de grabado en hueco; son las siguientes: como todo grabado calcográfico es sometido durante el tiraje a una fortísima presión por la prensa, el papel presenta una huella de la plancha, en forma de cubeta, dentro de la que habrá desaparecido por completo el grano del papel, que, sin embargo, se conserva intacto en las márgenes exteriores a ella. La presencia o ausencia de esta huella, ya señala de forma taxativa si el grabado es calcográfico o no. La otra diferenciación característica del grabado en hueco, es el grosor pronunciado de la tinta sobre el papel, fácilmente apreciado a simple vista y por el tacto. Ello se debe a que la tinta es arrancada de los surcos grabados, por lo que el grosor del trazo dependerá de la profundidad del surco grabado.

Las características particulares de cada técnica del grabado calcográfico son las siguientes:

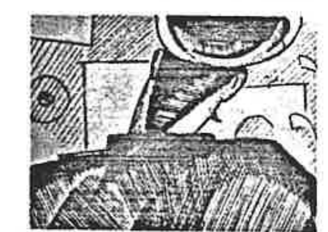


Ejemplo de un buril clásico donde se aprecia la forma especial del trazo (fino-ancho-fino) característico del buril

Buril. Trazos limpios y netos. Los extremos de los mismos, por donde penetra y sale el buril en el momento de grabar, son más finos que la parte central. Grafía seca, sin ritmos caprichosos y relieve acusado de la tinta sobre el papel. Es de fácil identificación por la sequedad de su resultado, pero puede confundirse con el dibujo a pluma y el fotograbado a línea.



Ejemplo de buril abstracto





Buril de un artista actual con trazos rectos de distintos calibres con los que consigue una amplia gama de valores

Punta seca. Su trazo presenta una calidad vibrante, ya que alrededor del negro profundo existe un halo dejado por la tinta cargada en la rebaba del surco. Angulosa de forma, deja adivinar la ejecución fresca y directa de la mano del artista. Por ser muy frágil la rebaba, al cabo de un cierto número de estampaciones, llega a desaparecer bajo la presión del tórculo y la plancha va perdiendo calidad hasta parecerse a un buril o a un aguafuerte. Se puede confundir, por tanto, con el buril, el aguafuerte y el heliograbado.



Macrofotografía de trazos a punta seca



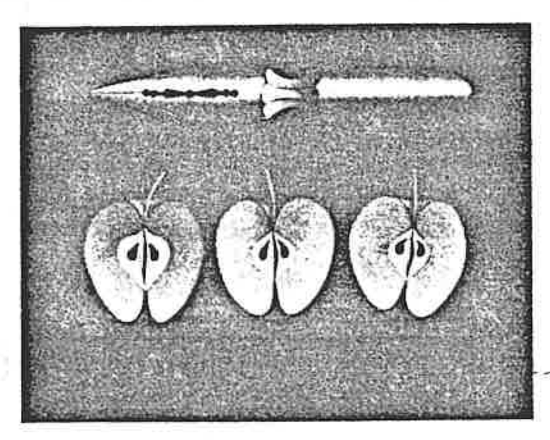


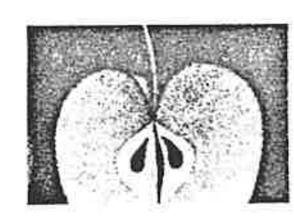
Grabado a la punta seca con gran variedad de trazo y el flocado característico del procedimiento



Ejemplo de manera negra de la escuela inglesa

Manera negra. Se reconoce por apreciar que, durante su ejecución, se ha partido del negro profundo conseguido por el *berceau* y que, por medio del rascador y bruñidor, se han ido sacando los valores de grises y blancos. En suma, se adivina que la labor llevada a cabo en la plancha ha sido de sustracción, no de adición, como en las otras técnicas. Se puede confundir con la manera litográfica, las resinas y el heliograbado.





Manera negra actual con el granulado que caracteriza al procedimiento



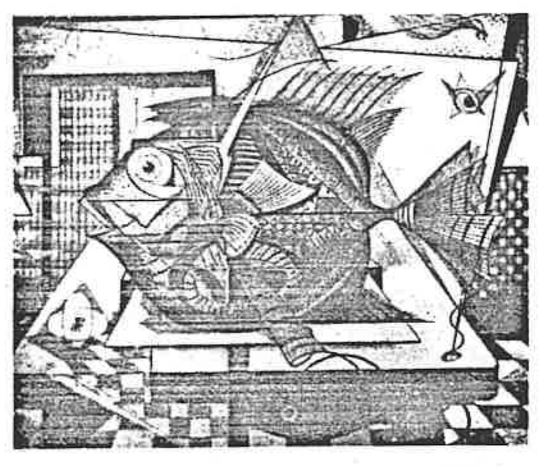
Aguafuerte clásico a varias mordidas

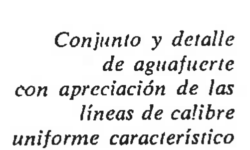
Aguafuerte. Sus características generales son: una gran libertad de trazo, las líneas son de un calibre uniforme en toda su extensión y se pueden apreciar los diferentes gruesos debidos a las distintas potencias de mordido del ácido. Las acumulaciones y entrecruces de trazos son los que modulan la especial profundidad que caracteriza al aguafuerte. La tinta presenta un acusado relieve sobre el papel. Se puede confundir con el buril, la punta seca agotada, la litografía a la pluma y el heliograbado.





Conjunto y detalle de aguafuerte con apreciación de las líneas de calibre uniforme característico





Grabado actual con distintos valores de mordidos al ácido



Barniz blando. Técnica en la que se emplea una plancha cubierta por un barniz de secado retardado. Sobre ella se monta un papel más o menos granulado y sobre el que se ejerce presión con una punta roma. El barniz se queda adherido al papel cuando recibe la presión y descubre el metal por donde atacará el ácido. Así se consiguen unas líneas y manchas graneadas, más o menos fuerte según el granulado del papel empleado. Actualmente se emplea también el barniz blando para conseguir efectos de texturas, depositando sobre la plancha preparada diversas estructuras como papel arrugado, puntillas, hojas, etc. Sometido el conjunto a presión y posteriormente arrancadas las estructuras de la plancha, dejan huella descubierta por donde actúa el ácido. El primer procedimiento puede confundirse con la litografía a lápiz y el dibujo a lápiz graso. El de texturas sólo se puede confundir con la litografía, pero en ambos casos el grosor característico de la tinta en la calcografía permite salir de dudas.





Texturas conseguidas con barniz blando y diversos materiales: gasas, papel, etc. Detalle ampliado



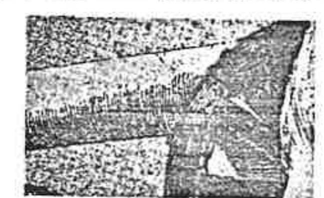




Barniz blando realizado por el procedimiento del papel, apreciándose el graneado especial de las líneas

Resinas o aguatinta. Si un grabado presenta una serie de valores grises por punteado, indudablemente se trata de la técnica de resina. Generalmente se usa combinada con líneas al aguafuerte, denominándose así: aguafuerte con resinas. Presenta las características propias del huecograbado, grosor de tinta y huella de la plancha sobre el papel (cubeta). Se puede confundir con la manera negra y el heliograbado.

Aguafuerte clásico con resina, donde se aprecia, por ampliación, el granulado especial conseguido por el punteado de los granos de resina









Resina o aguatinta combinada con aguafuerte



Litografía clásica a lápiz

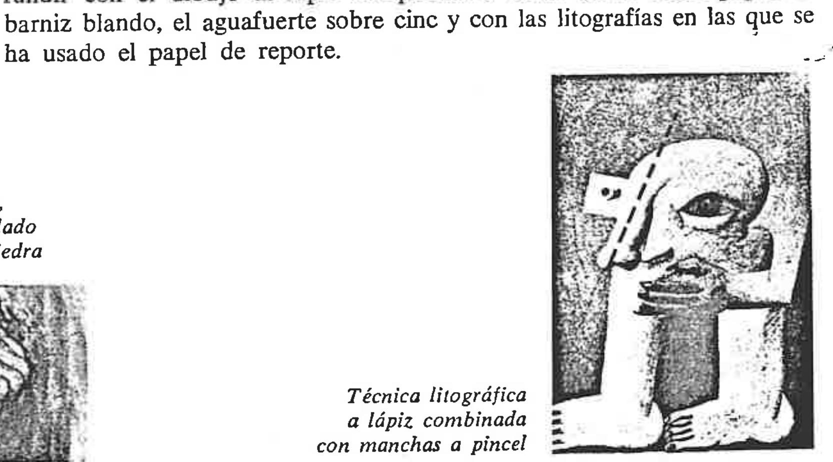
Litografía. En esta técnica juegan dos clases de grano que jamás coinciden: el grano de la piedra o de la plancha y el grano del papel sobre el que se ha efectuado el tiraje. A simple vista, pero siempre con lupa, es posible apreciar esta superposición desfasada, que es la que diferencia a la litografía del dibujo a lápiz sobre papel y del resto de las otras técnicas. Solamente cuando existen grandes manchas planas, al cargar con un exceso de tinta, el grano de la piedra llega a desaparecer y se crean posibles confusiones. La especial pastosidad y falta de transparencia de la tinta, diferencia a la litografía del grabado en hueco.

Litografía al lápiz. El calibre que consigue el trazo depende de la dureza del lápiz litográfico utilizado y del graneado de la piedra o cinc. Si las pruebas se estampan en prensa a mano, el rastrillo deja una impresión sobre el papel de los bordes de la piedra o de la plancha. Si no existe esta huella, puede hablarse de un tiraje en prensa mecánica. Las tiradas en offset presentan un aplastamiento y una blandura especial de trazo, no modificando el grano del papel. La litografía al lápiz se puede confundir con el dibujo al lápiz compuesto o barra *contè* sobre papel, el barniz blando, el aguafuerte sobre cinc y con las litografías en las que se ha usado el papel de reporte.



Litografía en la que se aprecia, claramente, el granulado del lápiz sobre la piedra





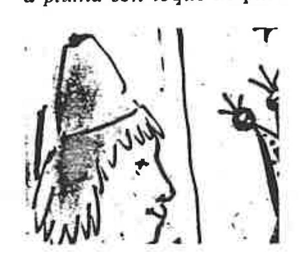
Técnica litográfica a lápiz combinada con manchas a pincel

Litografía a la pluma. Se realiza el dibujo con una o varias plumas de distinto calibre, las cuales depositan la tinta sobre la piedra tapando el grano, por lo que se presta a confusiones. Responde a las características generales de la litografía, pero es realmente difícil determinarla. Se confunde fácilmente con un dibujo trasladado a la piedra mediante reporte de un original del artista. En cambio, se puede distinguir perfectamente de un aguafuerte a línea, una xilografía o un fotograbado a línea, por la pastosidad especial que presenta la tinta.

Litografía a pluma de trazo puro



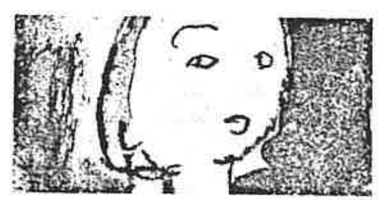
Detalle de litografía a pluma con toque de pincel



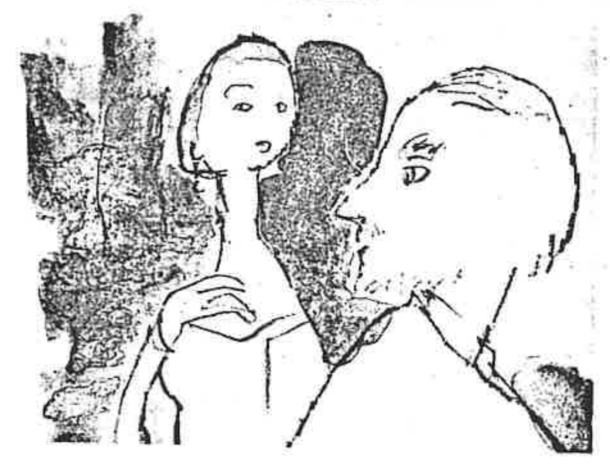
Litografía expresionista realizada a pluma de diverso calibre



Litografía al lavado. Con la tinta grasa dada a pincel, trapo o esponja, se pueden conseguir desde el negro más profundo hasta las más suaves veladuras. Su calidad depende, sobre todo, de la preparación cuidadosa de la piedra o la plancha. Con ayuda de la lupa se puede apreciar la red graneada de la tinta. El lavado en plancha de cinc o aluminio se caracteriza por su mayor dureza y contraste. Se confunde con el lavado a tinta sobre papel, las resinas y la lito fotomecánica.



Detalle y ampliación de una litografía realizada al lavado con pincel





Distintas calidades de técnica al lavado

Litografía al lavado con reservas de témpera blanca

Estarcido. El punteado característico producido por el salpicado irregular de la tinta, hace que el estarcido sea fácilmente reconocible. Es una técnica usada, por lo general, en combinación con cualquiera de las técnicas litográficas anteriores.

Transporte. El original se realiza a lápiz litográfico sobre papel y, por medio de la presión de la prensa, se pasa a la superficie de la piedra o de la plancha. El grano del papel usado no coincide con el grano de la piedra, con lo que pierde la frescura de un dibujo directo y su trazo aparece como aplastado. Es posible su confusión con el dibujo a lápiz sobre papel y con la litografía a lápiz.

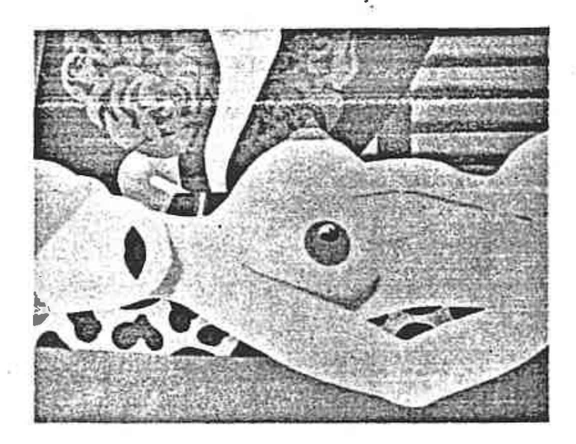


Ejemplo clásico de estarcido combinado con trazos a pincel

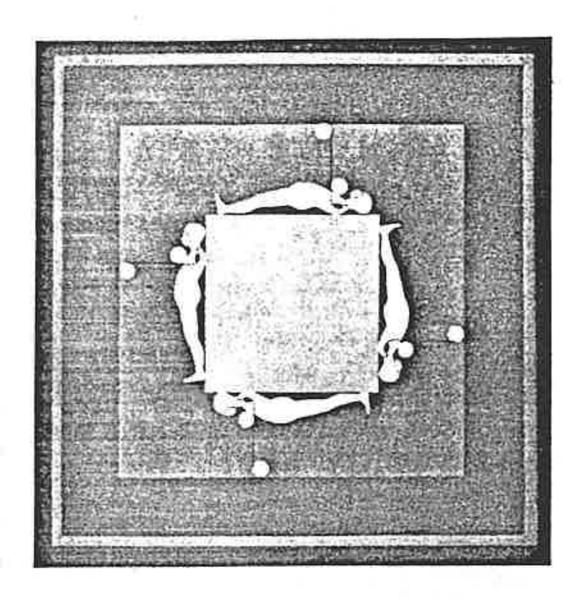


Litografía obtenida por el reporte de un dibujo realizado previamente sobre papel, apreciándose la textura especial de esta técnica

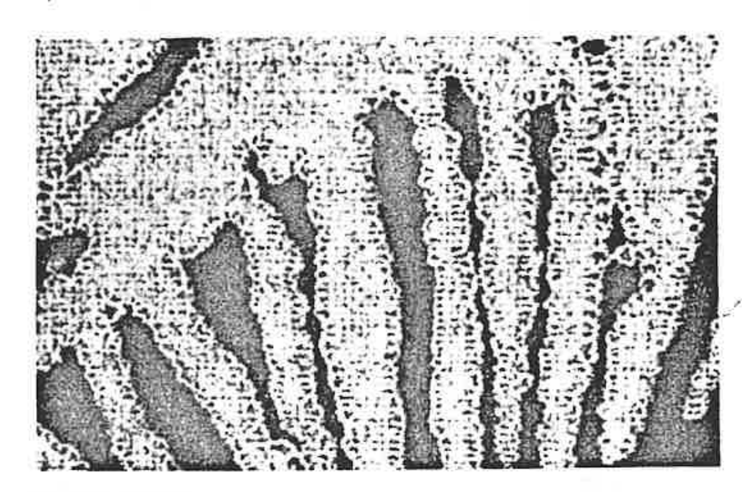




Dos ejemplos de serigrafía a color



Serigrafía. Su característica general es la falta de transparencia de la tinta, tanto en la línea como en las masas de color. Los bordes, vistos con lupa, muestran el escalonado tan peculiar de la trama de la seda o nylón empleados en el procedimiento. Las estampas son generalmente de una pulcra ejecución, pero con un acusado efecto de frialdad. Se pueden llegar a confundir con la xilografía a línea o de masa, con la litografía y también con el dibujo a pluma, pero el escalonado de los bordes elimina siempre cualquier clase de confusión posible.



Textura especial del estampado serigráfico donde se aprecia el escalonado característico de la trama de la pantalla



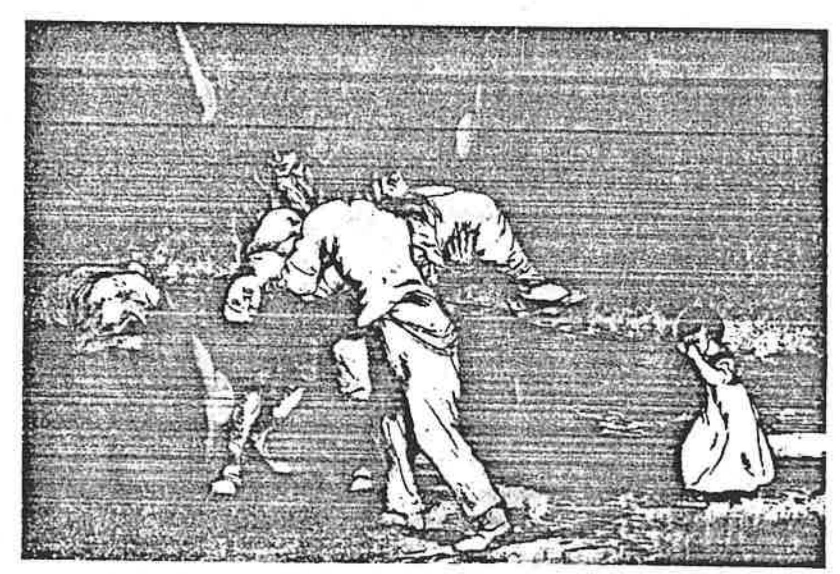
Estampa donde se aprecia el «moaré» de un sobretramado

Tramado de un fotograbado mecánico. La mayor o menor separación de los puntos de la trama da lugar a toda la escala de grises y al negro



Procedimientos fotomecánicos de reproducción

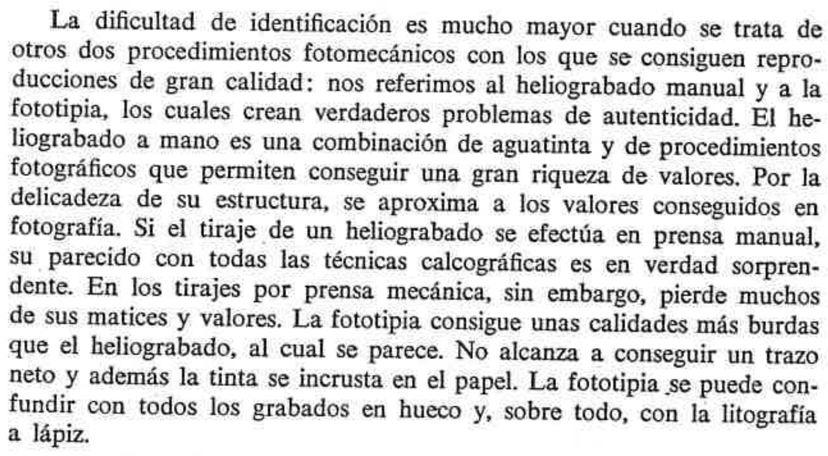
Ya que en el mercado se presentan como originales tirajes lo que son simples reproducciones efectuadas por procedimientos fotomecánicos, es importante también conocer las características de dichos procedimientos, con el fin de ayudar a discernir entre un grabado o estampa originales y lo que es fruto no de un proceso creador, sino de un procedimiento que nada tiene que ver con el verdadero arte de grabar, por muy avalada que esté la copia por la firma del artista. La piedra de toque de la fotomecánica es la consecución de medias tintas y de una gama variada de grises, los cuales se consiguen solamente por medio del tramado que convierte a los citados tonos grises en una descomposición de puntos negros más o menos separados y que proporcionan la apariencia óptica de las medias tintas. En consecuencia, la aportación de cualquier clase de trama es signo inequívoco de fotomecánica y por tanto de una estampación no original. El fotograbado es el procedimiento que presenta tramas más acusadas y por tanto es más fácil su apreciación, pero no así un tiraje en offset, ya que al ser impresas las tramas en primer lugar sobre el cilindro de goma, las hace menos contrastadas y visibles. A causa de estas apreciaciones, rara vez se emplea el fotograbado para un tiraje fraudulento.



Reproducción, por heliograbado, del aguafuerte de Goya titulado: «Madre infeliz», de la serie «Desastres de la guerra»



Fotograbado donde se ha empleado una trama lineal



La dificultad de identificación es mucho mayor cuando se trata de otros dos procedimientos fotomecánicos con los que se consiguen reproducciones de gran calidad: nos referimos al heliograbado manual y a la fototipia, los cuales crean verdaderos problemas de autenticidad. El heliograbado a mano es una combinación de aguatinta y de procedimientos fotográficos que permiten conseguir una gran riqueza de valores. Por la delicadeza de su estructura, se aproxima a los valores conseguidos en fotografía. Si el tiraje de un heliograbado se efectúa en prensa manual, su parecido con todas las técnicas calcográficas es en verdad sorprendente. En los tirajes por prensa mecánica, sin embargo, pierde muchos de sus matices y valores. La fototipia consigue unas calidades más burdas que el heliograbado, al cual se parece. No alcanza a conseguir un trazo neto y además la tinta se incrusta en el papel. La fototipia se puede confundir con todos los grabados en hueco y, sobre todo, con la litografía a lápiz.

Para diferenciar estos sutiles procedimientos fotomecánicos de reproducción con los auténticos grabados y estampas, es muy importante estudiar el relieve de la tinta y, sobre todo, apreciar si ha desaparecido o no el grano del papel en la cubeta que forma la plancha al recibir la presión de la prensa. En los grabados originales actuales, obligadamente firmados por el artista, es difícil que se operen fraudes de tipo puramente fotomecánico, aun cuando se suelen dar con cierta frecuencia. Cuando es verdaderamente muy necesario vigilar el fraude, es en los grabados antiguos, ya que no existe signatura autógrafa ni numeración, y además incluso han podido ser estampados sobre papel de la época.

Existe solamente un caso en que la aparición de tramas debidas al fotograbado, pueden permitirse en una estampación original artística, y es cuando el artista, al trabajar su plancha, hace uso de fragmentos fotograbados con los cuales, como en la pintura, efectúa *collages*, sobre los que sigue trabajando con otras técnicas manuales. Tales son las creaciones de un Rauschemberg, por ejemplo, y muchas de las estampaciones *pop* y *dadaistas*. Sin embargo, un grabado totalmente fotomecánico, sin elaboración posterior artística, no podrá ser tenido nunca por un grabado original, aun cuando sea muy importante la firma que lo avale como tal.

Estampa serigráfica donde el artista ha conseguido un efecto por excesiva ampliación del tramado de un «comic»



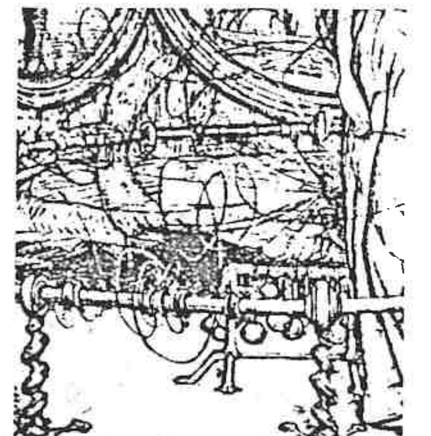
Grabado de Ricardo Baroja reproducido por fototipia





Fragmento de un grabado original y su realización, en heliograbado. Sensiblemente se aprecia la diferencia en calidad





Fragmento de una estampa, a la izquierda estampación original y a la derecha por el procedimiento de la fototipia

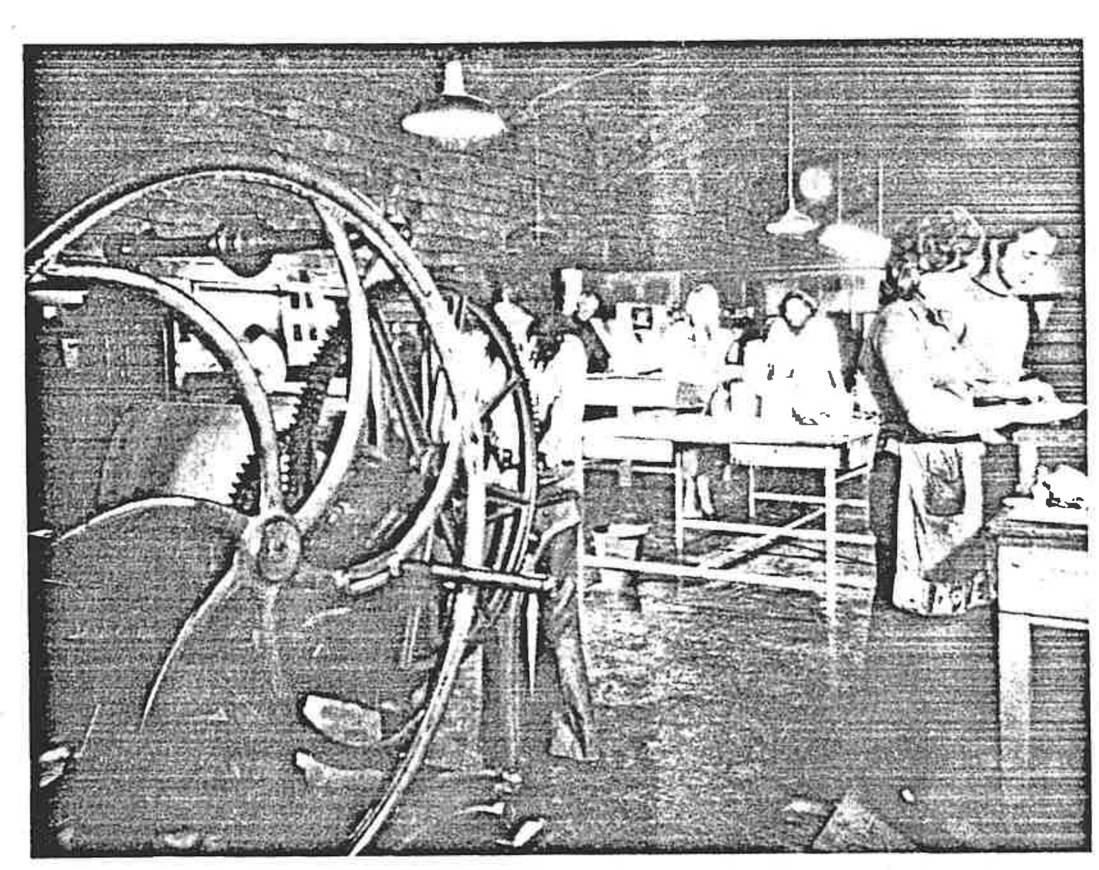
Heliograbado y fototipia

La aparición de nuevos procesos industriales de reproducción y estampación en las Artes Gráficas, comenzando con el descubrimiento de la litografía hasta los fotomecánicos o fotograbados, crean una «tierra de nadie», en la que los procesos industriales pasan por un período artesanal sobre todo en la consecución de planchas matrices. Tal es el caso del heliograbado y de la fototipia, dos procesos sobre planchas de cobre, zinc, cristal o piedra litográfica, que tienen en común el sensibilizar las superficies a grabar con preparaciones a base de alcaloides como son la gelatina, albúmina y betún de judea. Una vez seca la preparación sensible, se disponía sobre la misma un clisé fotográfico negativo, se exponía a la luz y se efectuaba el mordido, de las partes no afectadas por la luz, con el corrosivo correspondiente.

Los efectos conseguidos con heliograbado son microsurcos que acogerán la tinta, y en la fototipia líneas y manchas que al pasar el rodillo por la superficie humedecida de la piedra o plancha, se cargarán de tinta grasa, al igual que ocurre en el proceso litográfico.

Por medio de estos dos procedimientos sucintamente descritos, se estamparon muchas de las ilustraciones de libros de arte y de todo tipo, durante el último tercio del siglo XIX ante todo. Hoy, dada la calidad innegable de muchos de ellos, pueden presentarse como grabados o estampas originales, pero su proceso de ejecución fue básicamente fotomecánico, lo que le niega automáticamente toda categoría de originales, aun en las ocasiones en que los efectos conseguidos, sobre todo por el heliograbado, fueron reforzados por un trabajo manual de buril.

El problema de toda estampación ha sido conseguir valores grises, los mediotonos. En los primeros heliograbados y fototipias eran conseguidos por un granulado más o menos espaciado, al igual que una resina en el aguafuerte, pero la aparición de las tramas en fotograbado consiguen un efecto idóneo por medio de descomposición de puntos negros más o menos agrupados. El graneado conseguido por el método antiguo permite crear una confusión entre el grabado y estampación artística, con la reproducción fotomecánica, pero la aparición del sistema de tramado ya no permite confusión alguna. En el caso de tener que juzgar un caso no claro de autenticidad lo más conveniente es hacer uso de una lupa potente o de un cuentahilos, pudiéndose apreciar que las líneas y granulado de heliograbado y fototipia presentan un apelmazamiento especial, falta de fineza en el trazo, reducido grosor e incrustación de la tinta en el papel.



Vista parcial del taller de calcografía del Conservatorio de las Artes del Libro, de Barcelona

11

organización del taller

ORGANIZACION DE UN TALLER

Es difícil dar unas ideas básicas de organización de un taller, ya que hay que tener en cuenta dos factores fundamentales: la técnica con la que se va a operar y la extensión y condiciones del local a utilizar. Dado que un taller de calcografía es quizá el que más problemas plantea, se ha tomado como base uno de ellos y sus soluciones generales se pueden aplicar a los de litografía o serigrafía, con la sustitución de los elementos de una técnica por los de otra. Así, por ejemplo; las prensas de estampación o la preparación de planchas, piedras o pantallas. Pero existen, común a todos ellos, el proceso de entintado, el manipulado del papel y las operaciones fundamentales de estampación.

Luego de visitar numerosos y variados talleres y de haber observado los problemas que plantean distintos procesos y manipulaciones, se puede llegar a una solución racional de colocación y espacios que permita trabajar con la máxima libertad, sin que una operación entorpezca el proceso de otras.

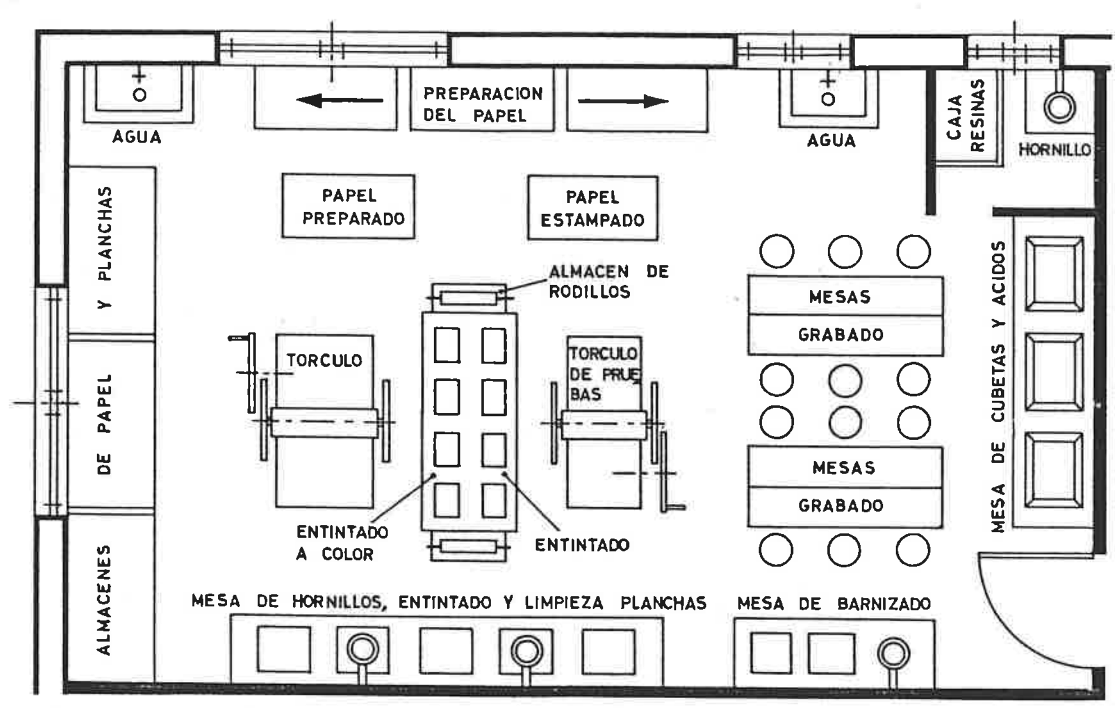
El orden racional previo establece las siguientes áreas de acción: A) Area de preparación, barnizado y grabado de las planchas, con el posterior ataque del ácido en las mismas si el procedimiento de grabado no es directo. B) Area de entintado en la que se realiza dicha operación a uno o varios colores, y el espacio con los hornillos para calentar la plancha y su posterior limpieza. C) Area del papel, en la que se efectúa su preparación para estampar: humedecido en cubeta y secado por medio de secantes. Se debe contar también con un espacio donde se pueda realizar el apilado del papel ya estampado, y su secado definitivo. D) Area de estampación, con la prensa o prensas correspondientes colocadas de tal manera que queden equidistantes entre la plancha entintada y el papel preparado para la estampación. Todas las áreas están señaladas en el plano ideal adjunto.

Como anotación final es interesante insistir en que todas las áreas de trabajo deben situarse lo suficientemente alejadas unas de otras para que no entorpezcan las operaciones a realizar, pero agrupadas y organizadas de tal manera que sirvan a un proceso racional y ahorren pasos inútiles.

Vistas parciales del taller «Litografías Artísticas», de Esplugas del Llobregat (Barcelona)





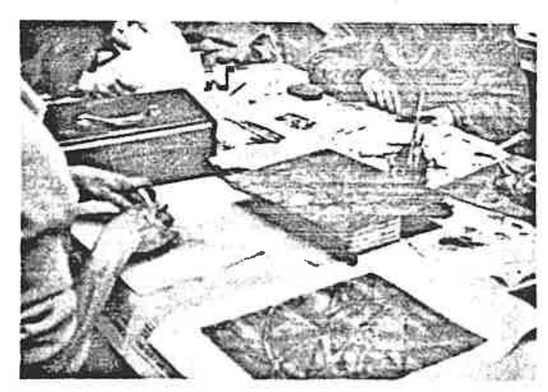


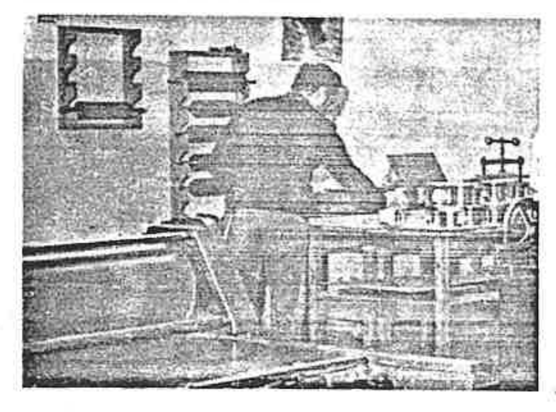
Dibujo planta de un taller tipo, con los elementos fundamentales y las áreas de trabajo

Area de grabado

Las mesas de trabajo deben tener una altura conveniente, así como el asiento, pues la operación de grabado exige horas de dedicación y por tanto comodidad. La luz debe incidir de frente y lo más matizada posible, ya que de ello depende gran parte de los problemas que se pueden presentar a la hora de apreciar las incisiones o rayados del barniz durante el proceso de grabado en la plancha. Puede ser luz natural o artificial y su tamizado se consigue por medio de un papel o cristal traslúcido. Una luz que incida mal o que sea dura, al ser reflejada por la plancha, dificulta cualquier operación.

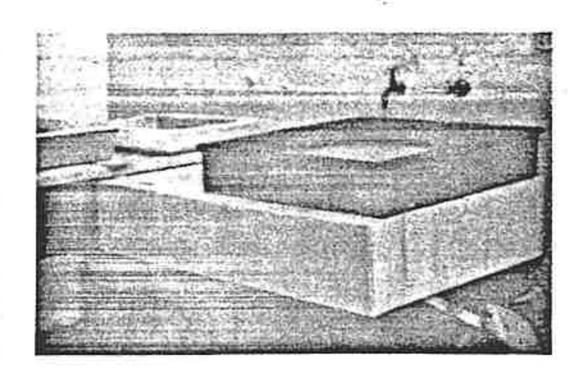
Las mesas para las cubetas de ácido serán de una altura conveniente para trabajar de pie y deberán contar con una campana extractora de los gases que se forman al ser la plancha atacada por el ácido, siempre dañinos. Bajo las mesas se pueden almacenar las vasijas de ácido y cubetas de variado formato. Las mesas de barnizado contarán también con una altura que permita operar de pie, con superficie suficiente para efectuar el barnizado a bola, pincel o rodillo. A su lado debe existir un hornillo para el calentamiento previo de la plancha a barnizar. Sobre estas mesas es conveniente montar unas estanterías donde se almacenen los distintos barnices. En el sitio más idóneo se monta la caja de resinas o, en su defecto, una superficie donde se efectúe de forma manual el espolvoreado de la resina. En ambos casos es necesario contar con un hornillo de gas o de alcohol para efectuar la operación de derretido de la resina depositada en la plancha.


Area de grabado (Atelier 17 - Paris)

Area de entintado del taller de la Escuela de Arte de Tarragona


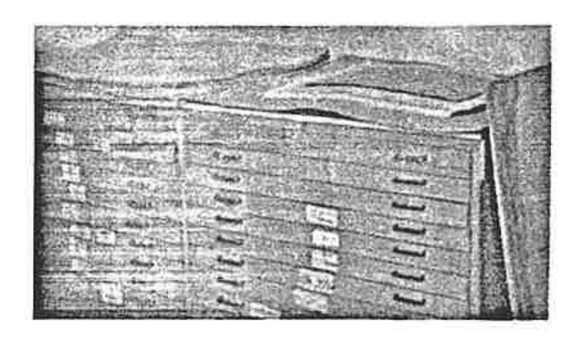
Area de entintado

Las operaciones fundamentales a desarrollar en esta área son las de entintar la plancha, seguido por la limpieza de su superficie con tarlatana o gasa y, por fin, eliminación de los restos de tinta que quedan luego de la estampación para repetir el proceso.



Es conveniente, por tanto, contar con unas estanterías para almacenar los botes de las tintas y una superficie sobre la que se preparan las tintas a utilizar, depositándolas en la misma por medio de espátulas. Al lado se monta un hornillo donde poder efectuar el calentamiento de la plancha a entintar por medio de tampón y, a continuación, una mesa donde se pueda realizar con comodidad y holgura la pesada y delicada operación de la limpieza de la plancha. En el caso de utilizar también rodillos en el proceso de entintado, es conveniente contar con una segunda mesa donde poder extender la tinta con el rodillo y su aplicación posterior sobre la superficie de la plancha (p.e. en el sistema de entintado «roll-up»).

Arriba: área de humedecido del papel. Abajo: área de secado y almacenado de pruebas estampadas



AREA DEL PAPEL

Deberá constar de dos partes bien diferenciadas: una para el humedecido y posterior semisecado del papel y la otra para el apilado y secado definitivo de las pruebas ya estampadas. En la primera se deberá contar con superficie suficiente para almacenado de papel y cubeta donde efectuar el humedecido por inmersión. Al lado, un área para poder efectuar el semisecado del papel con secante y rodillo. Enfrente de las prensas de tiraje es conveniente montar dos mesas, una para depositar el papel ya preparado y, en la otra, la prueba ya estampada. La segunda parte de esta área puede consistir en una mesa larga donde se depositen las pruebas estampadas y su secado definitivo, que debe realizarse por apilado o bien en un tendedor de pinzas. Bajo estas mesas se montan una serie de cajones poco profundos para el almacenado de las pruebas ya estampadas y del papel todavía sin manipular.

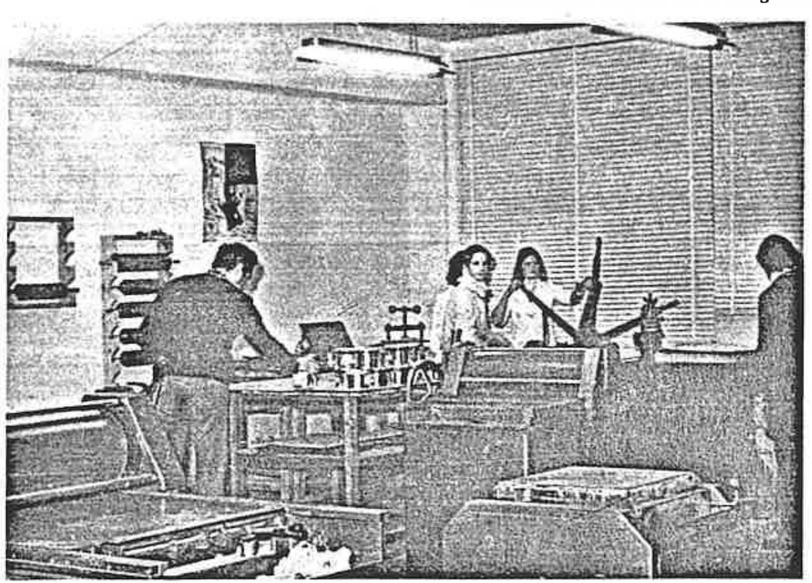
AREA DE PRENSAS

El emplazamiento ideal para la prensa o prensas de estampación, sería aquel que equidistase del área del entintado y de la del papel, ya que las operaciones a realizar consisten fundamentalmente en tomar la plancha ya entintada, depositarla en la platina de la prensa y, seguidamente, colocar sobre ella el papel a estampar. Todas estas operaciones exigen un cuidado riguroso en cuanto a limpieza se refiere, ya que cualquier posible mancha perjudica sensiblemente a una estampación perfecta.

Robert Rauschemberg preparando una litografía



Vista parcial del taller de grabado de la Escuela de Arte de Tarragona



PRENSAS

Todo proceso de estampación exige una prensa que ponga en contacto la plancha, piedra o pantalla matriz, con el papel a estampar. Según se emplee una técnica u otra, este contacto se efectúa a mayor o menor presión que las estampaciones de planchas grabadas en hueco, ya que las primeras se entintan superficialmente y en las de hueco, la tinta queda dentro de las incisiones de donde tiene que ser arrancada. Todas las prensas deben efectuar la presión de una manera uniforme pues, de no ser así, se apreciarán siempre defectos de estampación.

Existen en el mercado prensas de todo tipo, desde las más simples a las más sofisticadas, manuales, semimanuales y totalmente mecanizadas. Para una estampación artística seria, es necesario utilizar prensas puramente manuales, aunque en ciertos casos no es obstáculo el usar una semimanual. Pero debe existir una radical prohibición del uso de prensas totalmente mecanizadas, ya que quita a la estampación una de sus más bellas propiedades como son los ligeros distingos, la especial vibración que existe entre varias impresiones manuales.

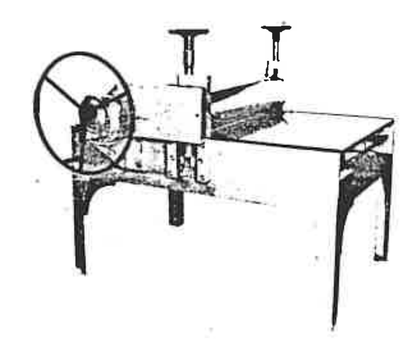
Para xilografía se usan prensas verticales o las llamadas en Artes Gráficas «prensas de pruebas». Las prensas para grabado en hueco reciben en español el nombre de tórculo. En litografía todavía se usan los antiguos modelos de aspas, pero actualmente se utilizan las de cilindro horizontal o bien las de «offset», accionadas a mano por medio de un volante. En serigrafía existen tipos muy simples de prensas y otras semimanuales que efectúan estampaciones de gran calidad. Las prensas para xilografía, verticales o «de pruebas» y las litográficas, se pueden adquirir en firmas dedicadas a la venta de maquinaria para las Artes Gráficas. Existen así mismo firmas dedicadas a la construcción de prensas para serigrafía, pero las de grabado en hueco, los tórculos, son fabricados en pequeñas series por talleres mecánicos especializados.

Como orientación, se reseñan una serie de firmas españolas. Prensas para xilografía y litografía: Adusa Atlantis Unidas, S. A., Provenza, 236, Barcelona; Rodolfo Furhmann, Brusi, 20, Barcelona. Prensas para serigrafía: Puntí y Llobet, Avda. Vilanova, 1, Barcelona; Argon España, S. A., Robreño, 64, Barcelona. Para fabricación de tórculos: Construcciones Metálicas Ribes, Llacuna, 105, Barcelona; Feyce S. L., Avda del Norte, 14, Hospitalet (Barcelona).



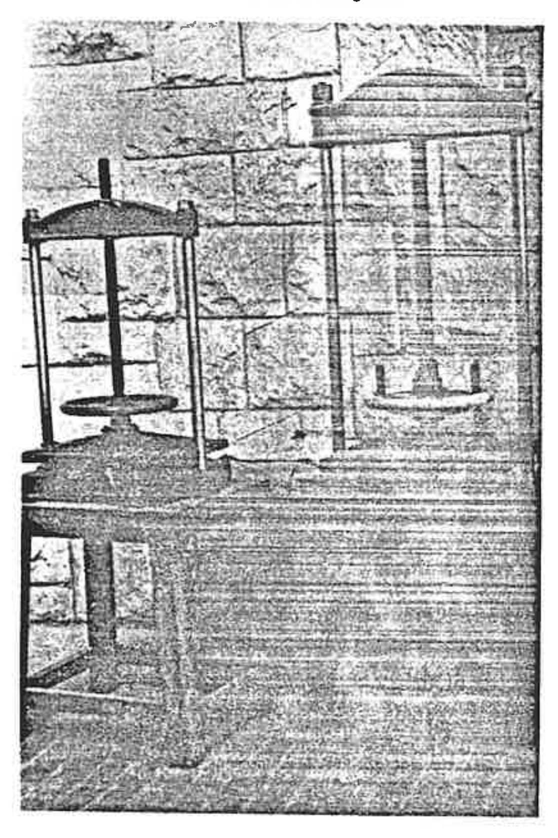
Vista parcial del «Taller Jesús», de Barcelona



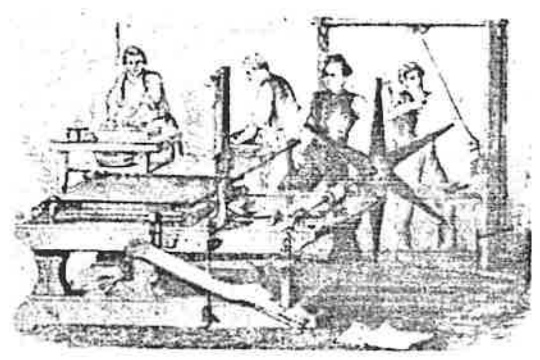


Tórculo construido por Talleres Ribes, Barcelona

Prensas verticales a volante.
Taller Universidad Laboral, Tarragona

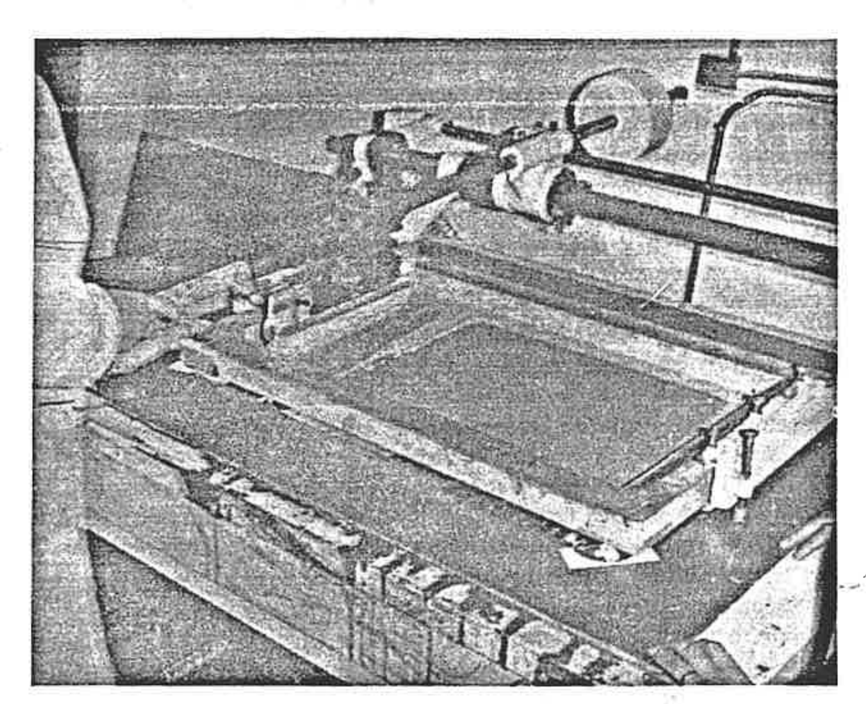


Prensa litográfica antigua





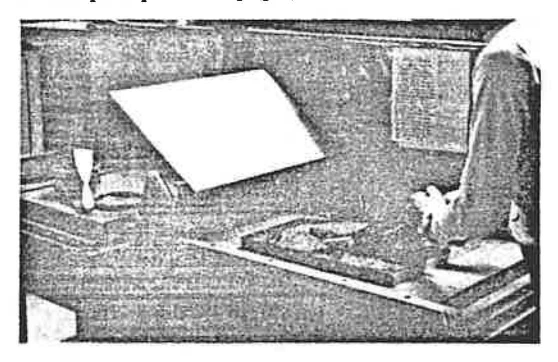
Prensa moderna para litografía



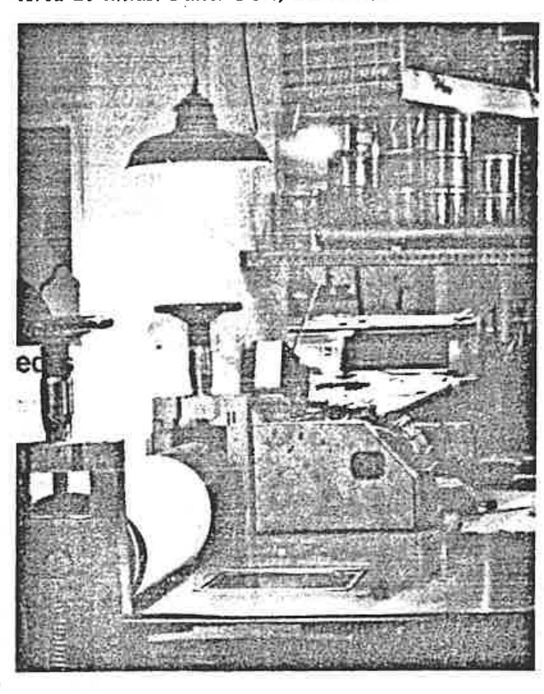
Prensa manual para serigrafía



Prensa para pruebas tipográficas



Area de tintas. Taller Fort, Barcelona



La tinta

A cada técnica de grabado y sistemas de estampación corresponde una clase de tinta especial, con unas características singulares de grasa, pigmento, viscosidad, etc... Ahora bien, con una tinta tipográfica normal también se pueden realizar buenos estampados de xilografía, grabado en hueco y litografía. El buen resultado dependerá de atemperar la tinta a cada especialidad, con el aditamento de grasa (aceites, mantecas, etc.), o rebajar la viscosidad con ayuda de barnices o disolventes especiales. Pero, si hay posibilidad, siempre dará mejores resultados utilizar para cada técnica la tinta correspondiente.

Lo más importante en toda clase de tinta es el grado que posea de resistencia a la luz. Por norma internacional es obligado que cada tinta lleve señalado este grado de dureza, con numeración del 1 al 10. Como la garantía de duración de color y de tono depende de su grado de resistencia a la luz, se deben exigir siempre en una estampación artística índices del 5 al 10. En otro caso puede dar lugar a sorpresas muy desagradables, máxime cuando los grabados actuales han pasado de las carpetas de los coleccionistas o de las ediciones de bibliófilo, a las paredes de las casas, con una constante exposición a la luz.

Existen muchas firmas dedicadas a la elaboración de tintas. En España son recomendables: Lorilleux Lefranc y Cidesa para tintas tipográficas y de offset. FICIS para grabado en hueco. TAGSA para tintas serigráficas. En Francia las más importantes son: Charbonell y Sennelier.

El papel

En el arte del grabado y la estampación el papel es un elemento primordial ya que sirva de soporte a la obra. De sus características depende muchas veces la calidad de una estampación y, en todo caso, su perdurabilidad, pues de no ser de calidad, su envejecimiento es rápido, en detrimento de la obra. Se conservan perfectas estampaciones de hace centenares de años y otras. mucho más modernas, presentan graves defectos por uso de un papel indebido.

El papel puede definirse como una hoja delgada obtenida de una pasta con diversas materias molidas, blanqueadas y desleídas en agua, que se endurece y seca con procedimientos apropiados. Su primera fabricación aparece en China hacia el siglo II y parece ser que fue Tsai Lun quien efectuó una mezcla de desperdicios de trapos con cortezas de morera y de ramio, maceró la pasta recogiéndola en un tamiz y, por agitación, escurrió el agua separando del tamiz la lámina de papel conseguida y la dejó secar. A Europa llega a través de los árabes y es en Játiva (Valencia), donde se encuentra la primera fábrica hacia el año 1178.

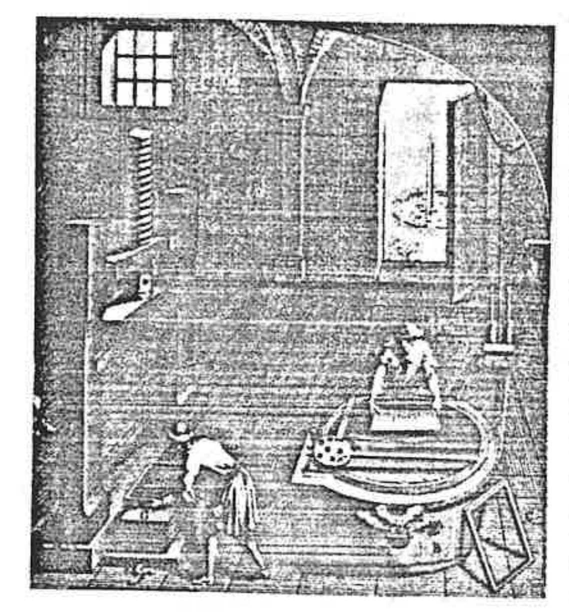
Anteriormente al siglo XIX todo papel se fabricaba a mano y por tanto presentaba unos bordes irregulares llamados barbas y, generalmente, una marca o filigrana visible por transparencia. En la actualidad existen tres procesos de fabricación: a mano, a molde y a máquina. El primero es fruto de un proceso artesanal de maceración de la pasta, puesta en tamiz, escurrido y secado entre fieltros bajo una prensa y secado definitivo por aireación natural. Su grosor dependerá de la altura de las paredes del tamiz y su textura de los ingredientes que contenga la pasta y del mayor o menor encolado de la misma. El papel de molde se consigue por un procedimiento semimanual, mecanizando las fatigosas operaciones de macerado y blanqueado de la pasta, pero respetando la artesanía del resto del proceso casi en su totalidad. El papel de máquina se caracteriza por la no existencia de barbas en los bordes al eliminar el uso del tamiz.

Existe una fácil prueba para distinguir un papel de fabricación a mano o a máquina. Se toma un recorte de papel, se le da forma circular y seguidamente se humedece. El fabricado a mano se abarquilla en torno al centro adquiriendo una forma de vasija. El fabricado a máquina se curva en forma de rollo.

El papel ideal es aquel que pueda conservar indefinidamente la tersura y tono de blanco primarios, lo que exige que posea un gran grado de resistencia a la luz, la humedad y a la temperatura. Estas exigencias fundamentales son las que aseguran los papeles fabricados por firmas de reconocida calidad. Utilizar otros no es recomendable.

Hay papeles de tina o manuales que son polivalentes para cualquier proceso de estampación. Para estampaciones litográficas, xilográficas o serigráficas, pueden utilizarse papeles de máquina, siempre que se garanticen las cualidades fundamentales de dureza a la luz, a la humedad y a la temperatura. En la estampación de planchas grabadas en hueco (buril, aguafuerte, etc.), que son sometidas a una gran presión en el tórculo para llegar a arrancar la tinta de las incisiones, exige un papel de pasta flexible y no demasiado encolado, cualidades que ofrece el papel hecho a mano o a molde. En esta clase de estampaciones, el experto agradece que se respeten las barbas de los bordes del papel, ya que con ello se garantiza la calidad manual de su fabricación.

A título de orientación se reseñan a continuación una serie de marcas de papel de calidad comprobada y válidos tanto para la estampación en hueco como en superficie (xilografía, litografía y serigrafía). Hechos a mano: Hosho Pure, Inomachi Nacre, Okawara. Hechos a molde: Arches Cover, Arches Text, Super Alfa Guarro, Rives Heavy, Rives BKF, Murillo. Hechos a máquina: German Etching, Pericles Cover, Tuscan Cover.

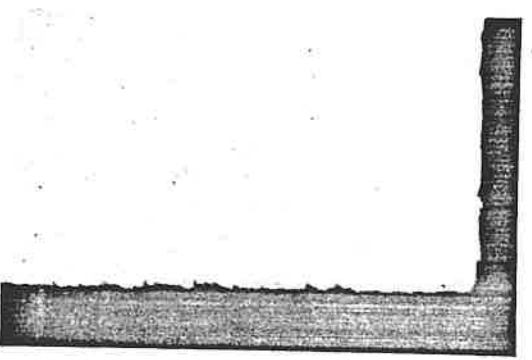


Taller francés de fabricación de papel del siglo XVIII

Filigrana o marca que se aprecia en los papeles fabricados a mano

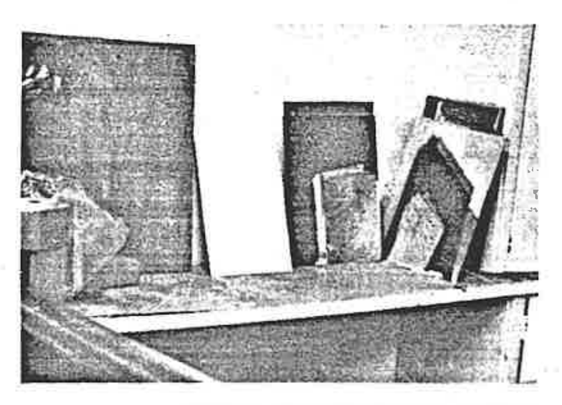


Barbas que presenta el papel fabricado a mano



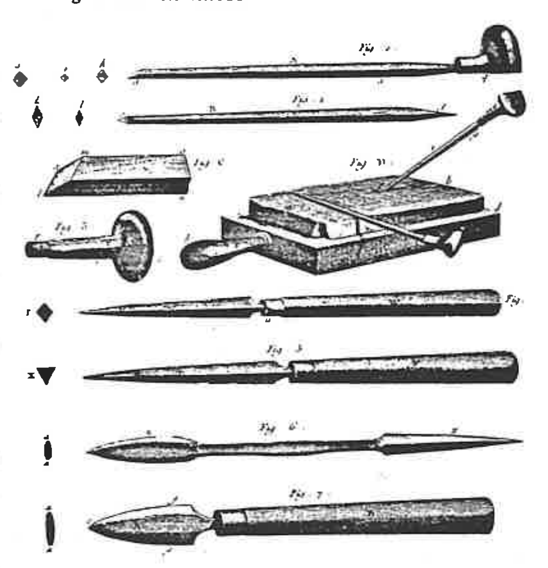


Procedimiento antiguo de batido y pulido de una plancha de cobre



Distintas clases de planchas metálicas

Diversos instrumentos utilizados en el grabado en hueco



Las planchas

En los capítulos dedicados a xilografía, litografía y serigrafía, se han señalado las características especiales de las planchas, piedras o pantallas a utilizar. Pero en el grabado en hueco, donde se emplean planchas matrices metálicas, es conveniente hacer una serie de observaciones. En principio cualquier plancha de metal, lisa y calibrada, sirve para un trabajo de grabado en hueco, solamente habrá que utilizar el corrosivo correspondiente a cada metal. Por sus especiales características se han venido empleando las de cobre y las de zinc, pocas veces las de hierro (Durero: «*El Cañón*»). Las planchas de cobre se encuentran en la actualidad en las casas especializadas en material para grabado artístico. Las de zinc en las de materiales para las Artes Gráficas. Antes del final del siglo XIX se empleaba el cobre, batiéndolo hasta conseguir un calibre uniforme y se pulía una de sus caras, procesos de gran dificultad y lentitud. Las planchas ya preparadas, cortadas y pulidas se encuentran hoy en las firmas especializadas, pero a un precio elevado, por lo que se aconseja comprar planchas de tipo industrial en almacenes de metales y que ya están calibradas generalmente de 0,3 a 1,5 milímetros. El pulido de una de sus caras se puede encargar a un taller especializado o bien realizarlo en el propio taller con un abrasivo ligero y un disco de tela o algodón montados a una pistola taladradora.

En cuanto a las planchas de zinc, hasta hace pocos años el uso de las utilizadas en Artes Gráficas no presentaban ningún inconveniente para efectuar grabados en hueco. Pero el cambio radical introducido en los talleres de fotograbado, con procesos de ataque del ácido por aspersión, etc., han dado lugar a la aparición de planchas de microzinc, de no recomendable utilización por no dar lugar a trazos netos en una corrosión por inmersión. Por ello, cuando se va a adquirir una plancha de zinc, se debe exigir que sea corriente, no de microzinc, ya que con ello se pueden ahorrar sorpresas desagradables.

Materiales para grabado

Resulta a veces un verdadero problema el adquirir, tanto material como barnices, tintas y útiles diversos, necesarios para el grabado. En cada país existen firmas especializadas en esta clase de material, entre las cuales, y a título de orientación, se señalan algunas de ellas.

En España: Macarrón, S.A., Jovellanos, 2, Madrid (14); Piera, Córcega, 298, Barcelona (8). En Francia: F. Charbonell, 13, Quai de Montebello, París; Sennelier, Quai des Arts, París. En Alemania: Klimsch & Co., Schmidtstrasse, 12, 6-Frankfurt Main; H. Schmincke & Co., 4-Düsseldorf-Grafenberg. En Inglaterra: J. Barcham Green, Ltd., Haile Mill, Maldstone - Kent; Hunter-Penrose, Littlejohn, L.D., 7, Spa Road-London SE 16. En U.S.A.: Sam Flax Inc., New York N.Y. 100 16; Fine Arts Materials Co., 531 Laguardia Place, New York, N.Y.

CONGRESOS INTERNACIONALES SOBRE GRABADO

La actual complejidad que existe en el campo del grabado y sistemas de estampación, han hecho necesarias reuniones internacionales para clarificar conceptos y dar definiciones concretas. Destacan las celebradas en París (1937) y en Viena (1960), cuyas actas finales dicen:

NOTE SUR LA DEFINITION DE LA GRAVURE ORIGINALE AU CONGRÈS INTERNATIONAL DE LA GRAVURE DE 1937

Au Congrès international de la gravure organisé par la classe 54, présidée par M. M. Guiot, de l'Exposition internationale de 1937, les participants se mirent d'accord pour une définition de la gravure originale libellée sous forme de vœu par la commission *ad hoc*. Parmi les délégués étrangers citons MM. Webster pour les Etats-Unis, Campbell-Dogdson pour la Grande-Bretagne, Ragnar-Hopp et Detthow pour la Suède, Hasegaw et Urushibar pour le Japon, Bernouilli et Baud-Bovy pour la Suisse, Petrucci pour l'Italie, Grosfils et Lebber pour la Belgique, Ekman pour les Pays-Bas, etc.

Voici la copie du compte rendu officiel de l'assemblée générale du 6 juillet 1937, sous la présidence de M. Julien Cain, administrateur de la Bibliothèque nationale:

Bersier, rapporteur de la commision chargée de la définition du mot «gravure» (et des douanes):

«A la suite d'un très intéressant exposé de M. André Blum sur la définition et sur l'interprétation du mot "gravure", voici la définition de la gravure telle que nous l'avons obtenue à la suite de quelques discussions. Le Congrès international de la Gravure, considérant que le terme "gravure" désigne parfois abusivement à la fois un travail d'artiste exécuté à la main et un procédé mécanique de reproduction et donne lieu à des équivoques sur les qualités substantielles d'épreuves fort différentes quant à la technique et à la valeur marahande, émet le vœu ue le mot gravure soit réservé à toute épreuve exérutée à la main, tout autre procédé présent et à venir devant être indiqué avec précision.

Les gravures faites à la main, mais d'interprétation, devront porter l'indication du dessinateur ou du peintre... (dont l'œuvre est reproduite par le graveur).

Suivent d'autres vœux tendant de protéger les droits des artistes contemporains, des éditeurs et des marchands.

M. André Blum regretta que l'ancienne coutume du "pinxit, delineavit" à gauche, et du "sculpsit" à droite ne soit pas employée pour les gravures d'interprétation, mais le président et l'assemblée considérent que la définition adoptée était suffisante pour garantir la gravure originale».

NOTA SOBRE LA DEFINICION DEL GRABADO ORIGINAL EN EL CONGRESO INTERNACIONAL DE GRABADO 1937

En el Congreso Internacional del Grabado, organizado por la clase 54, presidido por M. M. Guiot, de la Exposición Internacional de 1937, los participantes se pusieron de acuerdo para una definición del grabado original, redactada en forma de voto por la Comisión «ad hoc». Entre los delegados extranjeros mencionaremos a los Sres. Webster por los Estados Unidos, Campbell-Dogdson por la Gran Bretaña, Ragnar Hopp y Detthow por Suecia, Hasegawa y Urushibara por el Japón, Bernouilli y Baud-Bovy por Suiza, Petrucci por Italia, Grosfils y Lebber por Bélgica, Ekman por los Países Bajos, etc.

He aquí la copia del informe oficial de la Asamblea General del 6 de julio de 1937, bajo la presidencia de D. Julien Cain, administrador de la Biblioteca Nacional:

Bersier, ponente de la comisión encargada de la definición de la palabra «grabado».

«A continuación de una interesantísima exposición de D. André Blum sobre la definición e interpretación de la palabra "grabado", nos encontramos con la definición del gra-

bado, tal como la hemos obtenido después de varias discusiones. El congreso Internacional de Grabado, considerando que el término "grabado" designa abusivamente a la vez un trabajo que el artista ejecuta a mano y a un procedimiento mecánico de reproducción y da lugar a equivocaciones substanciales de pruebas demasiado diferentes en cuanto a técnicas y a valor en el mercado, emite el voto de que la palabra grabado sea reservada para toda prueba ejecutada a mano; todo otro procedimiento actual y futuro, debe ser indicado con precisión.

Los grabados hechos a mano, pero de interpretación, deberán llevar la indicación del dibujante o del pintor... (cuando la obra esté reproducida por el grabador). —

Siguen otros votos tendientes a proteger los derechos de los artistas contemporáneos, de los editores y de los marchantes.

D. André Blum siente que la antigua costumbre de "pinxit delineavit" a la izquierda y del "sculpsit" a la derecha, no sea empleada para los grabados de interpretación, pero el presidente y la asamblea consideran que la definición adoptada será suficiente para garantizar el grabado original».

THE DEFINITION OF AN ORIGINAL PRINT

The definition of an Original Print agreed at the Third International Congress of Artist, Vienna, September 1960.

Issued by the U.K. National Committee of the International Association of Painters, Sculptors and Engravers (Association Internationale des Arts Plastiques) with notes for the guidance of artists, dealers and purchasers in the United Kingdom.

I) It is the exclusive right of the artist-printmaker to fix the definite number of each of his graphic works in the different techniques: engraving, lithography, etc. See note (a)

II) Each print, in order to be considered an original, must bear not only the signature of the artist, but also an indication of the total edition, and the serial number of the print. See note (b)
The artist may also indicate that he himself is the printer. See note (c)

III) Once the edition has been made, it is desirable that the original plate, stone, woodblock, or whatever material was used in pulling the print edition, should be defaced or hould bear a distinctive mark indicating that the edition has been completed.

IV) The above principles apply to graphic works which can be considered originals, that is to say, to prints for which the artist made the original plate, cut the woodblock, worked on the stone or on any other material. Works which do not fulfil these conditions must be considered «reproductions». See note (d)

V) For reproductions no regulations are possible. However, it is desirable that the reproductions should be acknowledged as such and so distinguished beyond question from the original graphic work. This is particularly so when reproductions are of such outstanding quality that the artist, wishing to acknowledge the work materially executed by the printer, feels justified in signing them.

The following notes have been proposed by the United Kingdom National Committee as additional explanatory points and modifications of the Vienna definition:

(a) For the purpose of this definition, original prints may be classified in Great Britain as follows: All prints pulled in black or in color from one or more plates, stones, screens, woodblocks, linoblocks, etc., predominantly executed by the hand of the artist, either from his own design or interpreting the work of another artist, or as a result of collaboration.

(b) (i) Original (sic) prints may be produced in limited or unlimited editions. Limited editions are those in which the Artist has decided to print a certain number only.
(ii) Prints pulled by the artist to show progress, called 'first state' or 'second state', etc., and artist's proofs, which are usually limited to about ten per cent of the total edition, should bear an indication to this effect and should not be included in the total number of this edition.
(iii) If the total edition is not indicated, the prints are liable to be treated as unlimited and therefore subject to purchase tax in this country or import duty abroad.

(c) The printer, if other than the artist, may add his name on the print.

(d) Prints which may *not* be classed as original prints are the following:
(i) Copies of original works of art made wholly by photo-mechanical processes even though they may be in limited editions, and bear the signature of the artist whose works is reproduced.
(ii) Prints which may be described as a close or literal copy of an original work of art however produced.

(e) It is desirable that reproductions in this country be acknowledged, and thus distinguished from original, by printing on them the name of the artist, publisher and printer, even when the prints are signed or facsimile signed by the artist whose work is reproduced.
The International Association of Painters, Sculptors and Engravers, whose National Committee in the U.K. has issued this paper, is affiliated to UNESCO, Unesco House, Paris.

DEFINICION DE UN GRABADO ORIGINAL

Definición de un grabado original acordado en el Tercer Congreso Internacional de Artistas, Viena, septiembre de 1960.

Emitido por el Comité Nacional del Reino Unido de la Asociación de pintores, escultores y grabadores (Association Internationale des Arts Plastiques) con notas como guía para artistas, marchantes y compradores, en el ReinoUnido.

I) Es derecho exclusivo del artista estampador, fijar el número definitivo de cada uno de sus trabajos gráficos en las diferentes técnicas: grabado, litografía, etc. Véase nota (a)

II) Cada estampa, para que pueda ser considerada original, debe llevar, no solamente la firma del artista, sino la indicación de la edición total y la numeración consecutiva de la estampa. Véase nota (b)

III) Una vez que se ha efectuado el tiraje, es deseable que la plancha original, piedra, bloque de madera o sea, el material que ha sido usado en el tiraje de la edición, sea destruido, o deberá llevar un símbolo distintivo el cual indicará que el tiraje ha sido agotado. Véase nota (c)

IV) Los principios arriba indicados se aplican a trabajos gráficos que pueden ser considerados originales, esto quiere decir, a estampas para los que el artista ha elaborado la plancha original, cortado el bloque de madera, trabajado en piedra o en cualquier otro material. Las obras que no cumplan estas condiciones deberán ser consideradas como reproducciones. Véase nota (d)

V) Para las reproducciones no existe reglamento alguno. Sin embargo, es conveniente que las reproducciones se puedan conocer como tales y así poder diferenciarlas de la obra gráfica original. Especialmente en el caso de que las reproducciones sean de tan gran calidad que el artista considere justificado el firmarlas, insistiendo que la obra está materialmente ejecutada por el impresor.

Las siguientes notas han sido propuestas por el Comité Nacional del Reino Unido como puntos adicionales explicativos y variaciones de la definición de Viena:

(a) A propósito de esta definición, los grabados originales deberán ser clasificados en Gran Bretaña como sigue:
Todas las estampas tiradas en negro o en color, por medio de una o más planchas, piedras, pantallas, bloques de madera, de linóleum, etc., predominantemente ejecutado por la mano del artista, sea de su propio diseño o interpretando el trabajo de otro artista, o como resultado de una colaboración.

(b) (i) Las láminas originales pueden ser reproducidas en ediciones limitadas o ilimitadas. Ediciones limitadas son aquellas en que los artistas han decidido tirar un determinado número.
(ii) Láminas tiradas por el artista para demostrar el progreso, llamado «primer estado» o «segundo estado», etc., y pruebas de artista, las cuales son generalmente limitadas al 10 % del tiraje total y deben llevar una indicación a este efecto, no debiendo ser incluidas en la numeración total del tiraje.
(iii) Si no se indica el tiraje total, las láminas se exponen a ser consideradas de tiraje ilimitado y por ello sujetas a impuestos de compra en este país e impuestos de importación en el extranjero.

(c) El impresor, si es otro que el artista, puede añadir el nombre en la lámina.

(d) Tirajes que *no* pueden ser clasificados como estampas originales, son los siguientes:
(i) Copias de trabajos originales de arte por procedimientos fotomecánicos, u otra mecánica cualquiera, aunque sean en ediciones limitadas y lleven la firma del artista cuyo trabajo ha sido reproducido.
(ii) Estampas que puedan ser descritas como copia pareja o literal de un trabajo original de arte, esté como esté reproducido.

(e) Es deseable que en este país las reproducciones se reconozcan como tales y así distinguirlas de los originales, al imprimir en ellas el nombre del artista, editor e impresor, aun cuando las estampas vayan firmados, o firmados «facsimile» por el artista cuyo trabajo se ha reproducido.

La Asociación Internacional de Pintores, Escultores y Grabadores, cuyo Comité Nacional en el R.U. ha publicado este escrito, es afiliada a la UNESCO, Maison Unesco, Paris.

COLABORACIONES Y AGRADECIMIENTO

La presente obra no se hubiera podido realizar sin el esfuerzo inapreciable de una serie de colaboraciones, tanto corporativas como individuales, a las que el autor desea hacer constar su más profundo agradecimiento.

La primera idea habida para realizar esta obra cristalizó a través de una beca de la «Fundación Juan March», concedida al autor para llevar a cabo trabajos de investigación en el extranjero sobre el tema Grabado Artístico. Ello le permitió investigar en el «Atelier 17» de W. S. Hayter y en el Friedländer, así como establecer contactos con el «Cabinet d'Estampes» de la Biblioteca Nacional de París. En conversación con su director, J. Adhémar, se inició el planteamiento previo y la necesidad de la obra presente. Durante su ejecución el autor ha recibido apoyo eficaz de diversas instituciones, de la Agrupación Nacional de Artistas Grabadores y del Instituto de Estudios Tarraconenses «Ramon Berenguer IV», entre otros.

Un apartado muy importante en la ejecución de la obra ha sido la recopilación y permiso de reproducción de originales para las numerosas ilustraciones del libro. Museos, Calcografías Nacionales, Salas de Arte, Escuelas Superiores, y colecciones tanto oficiales como privadas, lo han hecho posible. El Museo Nacional del Grabado Español, el Museo Español de Arte Contemporáneo y la Calcografía Nacional, han permitido el uso de sus importantes fondos y depósitos de grabado y de estampas, así como el Museo Nacional de Artes Gráficas de Barcelona y la Sección de Grabado y Estampa de la Biblioteca Nacional de París.

Esta labor se ha completado en selectas colecciones privadas, en particular la de Mr. Russell. También prestigiosas Salas de Arte han puesto a disposición del autor sus importantes depósitos: Sala Gaspar, Galería Maeght, Sala Nartex, Sala Adriá y Galería de la Mota, entre otras. De destacar son las aportaciones de material ilustrativo de las Editoriales de Arte, Gustavo Gili, S.A., March y Reñé (Ediciones Catalanas), y las Ediciones de Grabado Artístico Nartex, Batik, GAN, y Sala Gaudí.

Diversas de las experiencias técnicas han sido realizadas en colaboración con talleres de grabado y estampación artística, tal como en el «Atelier 17», Friedländer en París, talleres de Calcografía y Litografía del Conservatorio de las Artes del Libro de Barcelona, los de la Escuela de Arte y Universidad Laboral de Tarragona, Escuela Superior de Bellas Artes «San Jorge» de Barcelona, en la que el autor realizó sus estudios, y la Escuela Superior de Bellas Artes «San Fernando» de Madrid, poseedora de una colección inapreciable de grabados provenientes de las Calcografías Nacionales de Roma, Londres, Albertina de Viena, Amsterdam y del Louvre de París, labor recopiladora realizada por el maestro Esteve Botey. Otras experiencias se llevaron a cabo en los talleres de «Litografías Artísticas», Fort y «Taller de Jesús».

La labor de la crítica de arte, en su interés por promocionar el arte del grabado en nuestro país, ha aportado a la obra fundamentales enfoques e ideas. A dos grandes expertos, Carlos Areán y Rafael Santos Torroella, debe el autor el prólogo y final de la obra, así como experimentados consejos. De destacar son las valiosas monografías sobre el tema debidas a Francesc Miralles, Campoy, Lafuente Ferrari, F. Gutiérrez, Daniel Giralt-Miracle y Julio Trenas.

Han tenido colaboración directa en cuanto a corrección de estilo y de originales F. Javier Ricomá, Luis Andrés, Enrique Gracia y Antonio Acerete. Maqueta y títulos son obra de J. Pujol y la encuadernación Freixas de Barcelona. Diversos estudios de procesos y fotos técnicas se deben a Julián Torres, Andrés Fernández, J. L. Arilla, R. Ferrán y Jordi Secall.

Es necesario hacer destacar la ingente labor realizada por Gráficas Sugrañes y Ediciones Tarraco que, en un esfuerzo conjunto, han hecho posible la realización de la obra.

En particular, mi reconocimiento por la colaboración entusiasta de todos los colegas y amigos artistas y grabadores, de los que el autor ha recibido siempre un apoyo sincero, valiosos consejos técnicos y artísticos. A ellos va especialmente dirigida la obra que, en gran parte, también es suya. A todos, en fin, el agradecimiento que merece una colaboración fundamental, efectiva y desinteresada.

final



Fragmento del artículo publicado en el Noticiero Universal de Barcelona, el 13 de noviembre de 1973

RAFAEL SANTOS TORROELLA
Crítico de Arte

No cabe duda de que lo que se entiende y representa bajo la denominación general de «obra gráfica», ha alcanzado últimamente un auge extraordinario, sobre todo a través de su explotación en el comercio de arte. Han surgido incluso galerías especializadas que se dedican, de modo exclusivo, a la promoción y venta de este tipo de obras. Por «obra gráfica» se entiende cuanto es producto de estampación, bien sea por los procedimientos tradicionales calificados de «nobles», como aguafuerte, buril, xilografía, litografía, etc., o bien mediante la incorporación a ellos de técnicas o materias nuevas, como serigrafía, tramas, «collages», carborundum, etc. En cualquier caso se trata de la multiplicación de un original, realizando a tal fin, no por procedimiento mecánico, sino de modo que —precisamente por la «nobleza» de la técnica— cada estampación, que no puede ser sino limitada, conserve la huella indeleble y en toda su pureza de la creación original. Esto es lo que valora la «obra gráfica» y lo que justifica los altos precios que se le asignan en el mercado. Unos precios que, claro está, siempre serán inferiores a los de la obra única de un artista, por lo que brindan oportunidades al coleccionismo no privilegiado financieramente, al cual, de otro modo, dada la abusiva fiebre actual de inversiones especuladoras, se le cerraría la posibilidad de acceso a la obra de arte auténtica. Pero esos precios, por otra parte, no se pueden equiparar a los de la vulgar reproducción mecánica o a los de aquellas estampaciones en que la huella del artista haya dejado de estar presente de manera inequívoca, motivo por el cual perderían el carácter de autenticidad que hace estimable la obra gráfica correctamente entendida.

Y es esto último, el falseamiento de la referida autenticidad, lo que de modo alarmante se está produciendo de un tiempo a esta parte, hasta el punto de que, en revistas especializadas, han empezado a menudear las llamadas de atención al respecto. En nuestras visitas a las galerías de arte barcelonesas en más de una ocasión nos salen al paso ejemplos de «obra gráfica» en que salta a la vista que el autor —artista importantísimo, las más de las veces— no ha hecho más que estampar —eso sí, de su puño y letra— la firma, pero en los cuales todo lo demás ha corrido a cargo de tercera persona. ¿No cabría, en tales casos, hablar de suplantación de personalidad, de estafa incluso, con la agravante de hacer víctima de ella al «amateur» menos pudiente? Lo que podríamos designar como «presencia táctil» del artista, elemento indispensable en la estampación o en la obra gráfica realmente acreedoras a tal nombre, falta allí por completo, con lo que quiere decirse que al incauto coleccionista se le ha hecho pagar un precio a todas luces abusivo por lo que no es más que... un autógrafo.

A este propósito, Jean-Claude Romand, presidente de la Cámara Sindical de la Estampación francesa, ha declarado recientemente: «A falta de la reglamentación oportuna, se halla abierto el camino a verdaderas empresas de falsificadores de la estampa. En espera de que el Parlamento se interese por el problema y adopte las medidas legislativas que se imponen, es menester informar al público... Queremos que los grabados se vendan como lo que son. Es decir que, cuando un grabado original y el artista lo ha ejecutado por sí mismo, se diga, y que, cuando es una reproducción grabada por un tercero o realizada por medios mecánicos, no se oculte. Esto debe indicarse claramente, como la fecha límite del consumo de un yogourt o de una lata de conservas. Además, debe indicarse, sin tramposerías, el tiraje total de una obra. ...En general, la reproducción mecánica, o ejecutada por mano ajena, tiene una frialdad, una cierta falta de espontaneidad que no se le escapan a un ojo experto. Un Picasso, un Jacques Villon, en su ejecución en piedra o en cobre, tienen titubeos, rasgos que fueron modificados en el curso de la ejecución, arrepentimientos que constituyen la vida misma de la obra, a veces su encanto, y ello vale para toda suerte de técnicas».

vocabulario técnico

vocabulario técnico

abanico. Soplillo de cartón que se utiliza en litografía para el secado de la superficie de la piedra. Actualmente se emplean secadores eléctricos manuales.

aceraje. Se denomina al proceso que, por galvanoplastia, se deposita una película de hierro sobre una plancha grabada, de cobre o de zinc. El endurecimiento conseguido por esta operación permite el tiraje de mayor número de ejemplares de una edición, pero tiene el inconveniente de hacer desaparecer ciertas delicadas calidades.

acero, grabado sobre. (Steel engraving. Stahltich. Gravure sur acier.) Técnica calcográfica ejecutada al buril sobre plancha de acero de difícil ejecución dada la dureza del material. Se emplea en la confección de planchas matrices para la impresión de billetes de banco, sellos de correos y valores timbrados.

ácido. Agente químico que posee la propiedad de atacar a los metales. En grabado se emplea como mordiente, en general, el ácido nítrico para grabados sobre cobre, zinc y hierro.

aerógrafo. Aparato pulverizador de tintas o colorantes líquidos. Consiste fundamentalmente en una pistola con depósito para el líquido a pulverizar y un grupo compresor de aire. En el arte actual es utilizado, sobre todo, en litografía y serigrafía, para la consecución de calidades parecidas a los efectos realistas fotográficos.

aguafuerte. (Etching. Radierung. Eauforte.) Denominación de la técnica usada para grabar una plancha por procedimiento indirecto. Consiste en cubrir la superficie a grabar con una capa de barniz que la impermeabiliza, efectuando en ella trazos que ponen al descubierto partes del metal de la plancha. Al sumergir ésta en un baño de ácido, las partes de metal al descubierto son atacadas, produciéndose unos surcos o incisiones. Por extensión se denominan aguafuertes a los grabados cuya plancha matriz ha sido trabajada por esta técnica. Por tradición se considera como primer aguafuerte conocido la plancha de Durero titulada «El cañón». Técnica muy usada por pintores-grabadores, ya que permite una gran libertad de trazo.

aguatinta. (Aquatint. Aquatinta. Aquatinte.) Pertenece al grabado en hueco y es un procedimiento por el que se pueden conseguir todas las gamas de grises hasta el negro intenso. Su origen se remonta al siglo XVII y se emplea actualmente casi siempre en combinación con el aguafuerte. Consiste en depositar sobre la plancha a grabar una capa de granos de resina, que se derriten por medio de calor y quedan adheridos a la plancha. Las partes que se desean conservar blancas se reservan con barniz dado a pincel. Para conseguir variedad tonal de grises, se deja la plancha en el baño de ácido más o menos tiempo, reservando cada vez las partes que se deseen con diferencia tonal. Así se pueden conseguir tantos valores de grises como reservas y mordidas se hayan efectuado.

Existen diversas modalidades dentro de esta técnica, entre las que destacan las denominadas «al azúcar» y «a la goma». En ambos se prepara previamente una plancha con resinas y a continuación se dibuja sobre ella con un pincel cargado de una mezcla saturada de tinta y azúcar, o bien goma. Seguidamente se barniza la plancha en su totalidad y al secarse el barniz se sumerge en una cubeta con agua. El azúcar o la goma se hinchan bajo el barniz y lo hacen saltar, dejando la superficie de la plancha al descubierto las partes dibujadas y que luego serán atacadas por el ácido. Picasso utilizaba muchas veces este procedimiento que consideraba muy de pintor y con resultados de gran frescura.

asfalto. O betún de Judea, es un producto natural, residuo alterado de los petróleos. En grabado se usa como endurecedor en la preparación del barniz, junto con cera virgen y aguarrás.

barbas. Bordes irregulares que presentan los papeles fabricados manualmente.

baren. Instrumento con el que se ejerce la presión necesaria para efectuar el estampado de las xilografías japonesas. Tiene forma de tampón ancho y primitivamente se componía de una espiral de cordel recubierta con hoja de bambú. En la actualidad se fabrican con madera, una capa de gomespuma y un forro de plástico. Instrumento muy práctico para tirajes de xilografías y linograbados. La presión se ejerce frotando el papel con movimientos giratorios.

barniz. Mixtura generalmente conseguida por mezcla de cera virgen, betún de Judea y aguarrás, que permite impermeabilizar la superficie de las planchas a tratar con la técnica del aguafuerte.

barniz blando. (Soft ground. Weicherground. Vernis mou.) Barniz graso de lento proceso de secado y con el que se cubre la plancha por medio de un tampón o rodillo. Sobre esta capa se superpone un papel que, sometido a la presión de cualquier útil, va arrancando partes del barniz que quedan adheridas a dicho papel, dejando al descubierto partes de la plancha que luego serán atacadas por el ácido. El grabado así conseguido tiene un graneado más o menos fuerte según el del papel usado en la operación. Sobre una plancha preparada con barniz blando también pueden aplicarse cualquier clase de texturas: papel, hilos, tela, hojas, etc. Al pasar el conjunto bajo una suave presión del tórculo, el barniz es arrancado en las partes donde las texturas han establecido contacto. Una vez atacadas las partes libres de la plancha por el ácido, se consiguen bellos efectos.

bastidor. En serigrafía recibe esta denominación el marco de madera sobre el que se tensa la pantalla de seda, nilón u otro material.

«berceau». (Rockingtool. Wiegeeisen. Berceau.) Instrumento con el que se efectúa la preparación de una plancha para grabar en ella «a la manera negra». Consiste en una pieza de acero, plana, curvada y dentada en su parte inferior, con un mango de madera. Al pasarla con gran presión sobre la superficie de la plancha con movimientos de balanceo (de ahí su nombre francés: berceau, cuna), se consigue un punteado uniforme en toda la superficie. Por medio de un rascador y bruñidor, se hace desaparecer el punteado por las partes que interesa conseguir valores grises hasta el blanco total. Técnica difícil y laboriosa, sobre todo en su preparación con el «berceau», por lo que en la actualidad se pueden conseguir planchas preparadas por medio de un graneado mecánico.

bisel. Limado de los cantos rectos de la plancha para que no corte el papel en el momento de recibir la presión de la prensa en el estampado. El bisel conseguido por el limado no debe presentar rugosidad alguna ya que, en este caso, quedaría entintado.

«block-out». En serigrafía, técnica que consiste en obturar los agujeros de la pantalla alrededor de la imagen que se desea estampar.

«bon a tirer». Expresión francesa que se escribe en el borde del papel y con la que el artista hace constar que puede darse comienzo al tiraje definitivo, respetando todas las calidades de dicha prueba.

borriquete. Instrumento de hierro fundido de forma cilíndrica y con mango, que se usa para pulir la piedra litográfica con un abrasivo. Esta operación también se puede ejecutar frontando piedra sobre piedra.

bruñidor. (Burnishing. Polierstahl. Bruñissoir.) Instrumento de acero pulido de sección ovalada con el que, mediante una gran presión sobre la superficie grabada de la plancha, llega a hacer desaparecer los surcos o punteados que hayan sido grabados.

buril. (Burin. Grabstichel. Burin.) Empleado desde la antigüedad en trabajos de orfebrería, consiste en una barrita de acero templado montada sobre un mango en forma de hongo y su extremo seccionado oblicuamente. Empuñado de manera correcta, el extremo del bisel arranca virutas al metal que se graba y en el que efectúa surcos o incisiones. Existen buriles de distintas secciones que facilitan operaciones diversas. Para los trazos largos y rectos se aconsejan los de sección en rombo y para trazos curvos los de sección cuadrada. El buril encorvado facilita grabar de adelante a atrás. Los trazos conseguidos por el buril adolecen de frialdad y sequedad, pero se consiguen resultados espléndidos si se llega a dominar su oficio, que es muy laborioso.

calcografía. Término que se comenzó a usar para denominar el grabado realizado sobre plancha de cobre y, por extensión, a todo grabado en hueco. Designa también a las colecciones de planchas y grabados. Las Calcografías Nacionales más importantes son las del Louvre, cuyo comienzo fue la colección «Cabinet du Roi» de Luis XIV, la de Roma, fundada por el Papa Clemente XII, la de Berlín, la «Albertina» de Viena y la de Madrid dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que guarda las planchas de Goya. Las Calcografías Nacionales efectúan ediciones de las planchas en depósito, a precios interesantes, con lo que llevan a cabo una importante labor de expansión del grabado de calidad.

camaïeu. Técnica de grabado en madera o xilografía con la que se pretende conseguir los mismos efectos que los dibujos realizados al lavado o a la témpera. Para ello se gradúan los valores de un lavado en dos, tres o más gamas, cada gama se graba en un plancha diferente y, en el momento del entintado, las tintas se gradúan con relación a una gama de grises o de ocres. Lo más clásico es el uso de cuatro planchas: para colores claros, para medias tintas, para sombras oscuras y para los contornos Ugo di Carpi, Cranach y Baldung Grien son los grabadores que más usaron esta técnica, en dos planchas los maestros alemanes y en cuatro o más los italianos. También se ha utilizado la técnica «camaïeu» en litografía, por medio de la superposición del tiraje de varias piedras.

claroscuro. Arte de distribución de luces y de sombras, de manera armónica, con lo que se consigue una sensación de relieve y unos especiales valores emocionales. Rembrandt y Goya manejaron los valores del claroscuro de una manera magistral.

cliché. (Cliche-block. Cliche. Clichetrat.) Denominación general para denominar una plancha tipográfica o un fotograbado.

contraprueba. Si un original realizado con lápiz graso, o una estampación fresca se pasa a otro papel por medio de una fuerte presión, da lugar a una contraprueba que, lógicamente saldrá invertida y con valores más bajos que el original.

contratalla. En xilografía: corte con punta, buril o gubia que se cruza perpendicular u oblicuamente con una talla efectuada anteriormente.

correcciones. (Corrections. Korrecturen. Corrections.) Toda operación que elimine lo grabado en una plancha o lo dibujado sobre piedra litográfica o pantalla serigráfica.

C.P.R. Grabados o estampas en las que se hace constar su edición «Cum Privilegium Regis».

criblè. (Engrawing in White a stippled background. Schortblatt. Gravure au criblè.) Grabado realizado sobre madera o metal blando, generalmente plomo) con un punteado realizado por percusión de un punzón o bien, por pequeñas incisiones de buril.

cromolitografía. Toda estampa en color conseguido por medio de impresión litográfica.

cubeta. Marca que deja la plancha en el papel al ser sometidos ambos a la presión del tórculo.

delineavit. Término latino que acompaña al nombre del artista que ha dibujado el original a grabar.

desengrasar. Operación de limpieza que se realiza en la superficie de la plancha antes de barnizarla. Para ello se utiliza generalmente sosa cáustica diluida, vinagre o también blanco de España con agua.

despreparar. Proceso que permite limpiar la superficie de la piedra litográfica para comenzar una nueva operación de admisión de trazos grasos.

edición. Serie de grabados o estampas realizados con la misma plancha.

engomar. Dar a una superficie una solución de goma, a pincel o con esponja. En litografía dicha capa sirve como protección del dibujo en la piedra.

entintar. Todo proceso de entintado en plancha, piedra o pantalla, por medio de tampón, rodillo o rascleta. Los japoneses, para entintar sus xilografías, utilizan unos pinceles especiales.

estampa. (Print. Estampe. Estampe.) Toda impresión que se realiza a partir de una plancha matriz en la que no se han efectuado incisiones: litografía, serigrafía, etc.

excudit. Vocablo latino que significa: edita. En el pie de un grabado acompaña al nombre de quien ha efectuado la edición de una serie de grabados.

ex-libris. Grabado usado como marca de propiedad de libros, bien insertos en la encuadernación o pegado sobre la portadilla. Se emplea desde el siglo XVI hasta nuestros días, existiendo excelentes grabadores especialistas en esta clase de obras realizadas, lógicamente, en pequeño formato.

fac-simil. En general, cualquier escrito o grabado reproducido con el mismo carácter y formato del original. Por ejemplo, las ediciones «facsimil» de un libro o de textos antiguos. En el caso de grabados, edición lo más ajustada posible al original, tanto en su formato como en la técnica empleada.

fecit. Palabra latina que, en el pie de un grabado, acompaña al nombre del grabador.

filigrana. Ver marca.

firma. (The signature. Die signatur. La signatur.) Autógrafo del artista al pie del grabado o estampa originales.

fotomontaje. Composición efectuada con el «collage» de varias fotografías.

galvanoplastia. Técnica usada para multiplicar un cliché o plancha de metal o madera. Se moldean previamente con cera, se sumergen en un baño de sulfito de cobre y, al pasar una corriente eléctrica, el molde se va recubriendo con una capa de cobre cuyo espesor depende del tiempo que se prolongue la operación.

gofrado. Galicismo que define la operación de estampar en seco sobre un papel. Para ello se pasa la plancha sin entintar por la prensa de tiraje, dejando en el papel una huella en relieve. El gofrado se utiliza con mucha frecuencia en el grabado actual por sus valores táctiles, combinado generalmente con aguafuerte, serigrafia o litografia.

goma, grabado a la. Es una variante del grabado al aguatinta o resinas. Sobre una plancha, con un pincel cargado de goma o azúcar disuelta en tinta china, se reservan con pincel las partes que se deseen grabar. Sobre este trabajo, se da una capa fina de barniz de recubrir. A continuación se sumerge la plancha en un baño de agua caliente y de las partes dibujadas saltará el barniz, operación que se ayuda frotando con un pincel. Sobre el resultado se da una resina y se ataca con el ácido. Los distintos valores e intensidades se consiguen según el grano de resina y de la intensidad de corrosión del ácido empleado.

grabado, en general. (Original graphick art. Druckgraphick. Gravure processes.) Todo original conseguido por la impresión de una plancha en la que se han efectuado incisiones o surcos: buril, punta seca, aguafuerte, xilografía, etc.

grabado en hueco. (Intaglio. Tiefdrück. Impressión en creux.) El efectuado sobre plancha metálica consiguiendo incisiones o surcos (cortes en profundidad), por medio de instrumentos: buril, punzón, etc., o por el procedimiento indirecto de corrosión de la plancha por ácido. Grabados en hueco son la punta seca, el buril, la manera negra, como procedimientos directos. Como indirectos, el aguafuerte y las resinas.

grabado en piedra. (Lithographie engrawing. Steingraveur. Gravure sur pierre.) Por medio de puntas, buriles o rascadores, se pueden conseguir incisiones en la piedra. El entintado de la misma se realiza con rodillo, quedando las incisiones en blanco. También se puede entintar a muñeca, en cuyo caso se seguirá el mismo proceso que en el aguafuerte.

grabado original. No es homónimo a grabado con innovaciones, sino que esta expresión hace constar que el artista ha ejecutado el dibujo previo y la grabación en plancha. Se denomina «de reproducción» cuando el original a grabar es de otro artista. Tampoco se considera «grabado original» al conseguido con el dibujo de un artista, grabado por un experto. En este caso se debe hacer constar el término «delineavit» antes del artista dibujante y «sculpsit» o «grabó» antes del nombre del grabador de la plancha. En otro caso se incurre en falsía.

granear. En litografía, conseguir en la superficie de una piedra, o plancha de zinc, el grano que permite retener el trazo del lápiz graso.

gubia. Pieza de acero, con distintos perfiles y formas, montada sobre un mango que permite el trabajo sobre madera a los artistas escultores, tallistas y xilógrafos. También se usan para grabar en linóleo, táblex y planchas de plástico.

ilustración. Imagen gráfica que aclara partes de un texto impreso. Hasta mediados del siglo XIX las ilustraciones eran impresiones xilográficas o planchas grabadas al buril o al aguafuerte y, finalmente, estampaciones litográficas. De ahí la confusión, todavía existente, de denominar grabados a lo que no son más que meras ilustraciones que, si bien fueron hasta el siglo XIX auténticas estampaciones, actualmente no son más que realizaciones fotomecánicas sin valor artístico alguno.

impresión. Todo proceso de estampación de una plancha, piedra o pantalla, sobre cualquier soporte, aunque generalmente sea sobre papel.

impresión en hueco. Ver huecograbado.

impresón en relieve. (Letter press. Hochdruckes. Impression en relief.) Toda impresión que se realiza de una plancha grabada, pero entintada a rodillo, por lo que la tinta queda en los relieves de la plancha. Tal es el caso de las xilografías y linograbados, como también del grabado en hueco cuando se entinta a rodillo para conseguir un efecto de negativo.

incidit o incisit. Término latino que acompaña al nombre del que graba la plancha. Sinónimo de «sculpsit».

incunable. Libro o estampa impresos antes del año 1500. Denominación común tanto para xilografías como para ediciones tipográficas.

insolación. Exposición a la luz de una lámpara actínica especial del conjunto formado por una película y una plancha, piedra o pantalla, previamente sensibilizadas a la luz cubriendo su superficie con un preparado químico adecuado.

interpretación, grabado de. Se denomina así al grabado cuyo tema no es original, sino una reproducción o interpretación de cuadros o dibujos de artistas, distintos del grabador. Lógicamente no se pueden denominar «grabados originales» y, en ellos, lo único que se puede admirar es la maestría artesanal de la técnica usada. Reciben también la denominación de «grabados de reproducción».

kodatrace. Acetato de celulosa presentado en forma de película plástica pulida por una de sus caras. En su cara rugosa se puede dibujar con lápiz graso, pincel y plumilla cargados con tinta litográfica. Realizado el dibujo se puede utilizar el kodatrace como cliché para insolarlo en una plancha, piedra o pantalla previamente sensibilizadas.

lettre. Véase firma.

lápiz litográfico. (Litho crayon. Lithokreide. Crayon litho.) Lápiz de mina grasa más o menos blanda. También se presenta en forma de barritas, con las mismas cualidades del lápiz.

linograbado. (Lino-cut. Linolschnitt. Linogravure.) Grabado en plancha de linóleo por medio de cuchillas y gubias. De características similares a la xilografía, tienen la ventaja de ser un material más fácil para trabajar ya que no tiene fibra como la madera y ser blando, compacto y uniforme.

litografía. Sistema de estampación que, en síntesis, consiste en dibujar sobre una piedra calcárea, lisa y porosa, con lápiz graso, pincel o plumilla cargados con tinta litográfica. Al humedecer la superficie de la piedra, el agua, penetra en los poros y es repelida en los trazos grasos. Si en este momento se pasa un rodillo con tinta grasa, ésta quedará sobre los trazos y no quedará entintada la parte húmeda.

maculatura. Genéricamente, mancha. En litografía, las hojas sobre las que se realizan pruebas de tiraje, antes de efectuar estampación definitiva.

manera negra. (Mezzotinto. Schabskunst. Manière noire.) En calcografía, técnica que consiste en granear la plancha por medio del «berceau» con lo que se consigue un valor negro uniforme. Luego, por medio de un laborioso trabajo de rascador, se llegan a conseguir toda gama de grises hasta el blanco. En litografía existe una técnica parecida que consiste en cubrir toda la piedra, o plancha de zinc graneada, con tinta o lápiz graso, para luego ir eliminando partes, por medio de puntas y rascadores, hasta conseguir blancos y gamas de grises.

marca. O filigrana que, por transparencia, se puede observar en el papel «de tina» y que atestigua la firma o el molino donde se ha fabricado. La marca tiene importancia para la clasificación y fechado de los grabados, de edición antigua sobre todo, con lo que se elimina en gran parte posibles falsedades. En los billetes de banco, estampados también sobre papel «de tina», generalmente se aprecia por transparencia una figura, conseguida por el mismo procedimiento que la marca.

márgenes. Son los bordes flecados o «barbas» que presenta el papel fabricado a mano, «de tina». En sí no son importantes, pero el coleccionista gusta de que sean respetados estos bordes irregulares, ya que son garantía de que el papel ha sido fabricado a mano. Ciertos maestros clásicos cortaron los márgenes (Durero, Rembrandt, Whistler...). Hoy se acostumbra a respetarlos.

masking-tape. Papel adhesivo que se emplea en serigrafía para tapar el ángulo formado por el marco y la tela, no permitiendo el paso de la tinta.

media tinta. Tono intermedio en una gama del negro al blanco o de cualquier otro color.

monograma. Signo, generalmente iniciales combinadas, que se graban en la plancha y con el que el artista firma su trabajo. Existen también monogramas en sello para estampar en seco en el papel, para garantizar que el estampado ha sido realizado en el taller del artista.

monotipo. (Monotype. Monotipie. Monotype.) Técnica de impresión que da lugar a una sola estampación. Su proceso consiste en dibujar o pintar sobre una plancha, generalmente con óleo. Luego se superpone un papel y se pasa por la prensa de tiraje, con presión ligera. No entra dentro del campo del grabado ni de los sistemas de estampación, ya que no cumple con el requisito fundamental de los mismos: conseguir de una plancha una serie de estampaciones iguales. Por tanto, el monotipo (una sola estampación), queda al margen del grabado y de la estampa. A lo más, se considera como una posibilidad de lo que se ha dado en llamar «obra gráfica».

múltiple. En escultura, pintura y grabado, todo proceso que permita conseguir una serie de obras iguales.

niello. Esmalte negro realizado a base de plomo, es utilizado en orfebrería. Masso Finiguerra al entintar los huecos en un niello y estampar el resultado en un papel, descubrió las posibilidades del grabado en hueco.

offset. (Offset. Offsetdruck. Offset.) Técnica de estampación basada en los principios de litografía pero cuyo proceso de estampación no se efectúa directamente de la piedra o plancha al papel, sino a un cilindro cubierto de caucho y, de éste, al papel.

original. Véase grabado original.

pantalla. En serigrafía, conjunto formado por el bastidor y la tela montada sobre el mismo.

papel. Soporte más empleado en la estampación. De su calidad depende en gran parte la consistencia y duración de un grabado o estampa, lo que lo convierte en un elemento fundamental. Hasta el siglo XIX toda fabricación de papel se realizaba a mano y su calidad era buena en general. Actualmente existen tres procesos de fabricación de papel: a mano, semimanual y el fabricado con medios mecánicos. Para el grabado en hueco es necesario un papel de fabricación manual o semimanual. Para estampaciones de xilografías, litografías o serigrafías pueden utilizarse también papeles de fabricación mecánica que sean de gran calidad.

piedra pómez. Se utiliza en litografía como abrasivo para conseguir el alisado de la piedra, o borrados parciales.

pintor grabador. Designación usada para calificar al artista pintor con obra grabada, para diferenciarlo del grabador de oficio y del grabador «de reproducción».

pinxit. En un grabado de interpretación, término latino que antecede al nombre del artista autor del original.

plancha. Denominación genérica de toda superficie a grabar, ya sea de madera, metal, piedra o plástico.

plaster. Denominación para todas las colas plásticas que, al secarse, adquieren una gran dureza. Se emplean para conseguir efectos de relieve sobre planchas de metal, madera o de fibras artificiales.

pochoir. Palabra francesa con la que se denomina internacionalmente a la estampación en color realizadas por medio de plantillas.

pointillèe. Técnica con la que se graba la plancha por puntos conseguidos por medio de un punzón. Generalmente se usa como complemento de otras técnicas: aguafuerte, buril o punta seca.

poupèe, entintado a. Procedimiento de entintado de una plancha a varios colores por medio de pequeños tampones o muñecas sobre campos bien delimitados, a fin de conseguir la máxima igualdad de estampación.

prensa. Aparato mecánico con el que se ejerce una presión. Entre los variados tipos de prensas usados en la estampación artística, existen tres fundamentales: Prensa vertical para estampaciones de xilografías, linograbados, etc... Prensa que ejerce la presión por medio de dos cilindros (tórculo) y que se emplea para la estampación de planchas grabadas en hueco: aguafuerte, buril, manera negra, etc... Por último, prensa horizontal, de regleta, cuchilla o cilindro, empleada en la estampación de litografías.

privilegio. Entre los siglos XVI y XIX algunas series de grabados se editaban «avec privilège du Roi» o «cum privilegio Regis». Se hacía constar con los monogramas A.P.D.R. o C.P.R., con lo que, además, se demostraba que había pasado la censura real.

punta seca. (Dry point. Kaltnadel. Point sèche.) Técnica que permite grabar directamente en la plancha por medio de una punta de acero, dando lugar a una incisión o surco y a una rebaba formada por el metal levantado. Al realizar el entintado de la plancha, la tinta queda retenida en los surcos y también en la rebaba, que da lugar a unos valores de tono gris que caracterizan a los grabados realizados con esta técnica.

racleta. En serigrafía, útil con el que se efectúa el entintado y que consiste en una pieza rectangular de caucho con un mango de madera.

rascador. Instrumento de hoja afilada que se usa generalmente para eliminar las rebabas en el grabado al buril, o el graneado de una plancha preparada para la técnica de la manera negra.

rebaba. Parte de la plancha de metal que es levantado al grabar con punzón en la técnica a la punta seca. Al efectuar el entintado, en dichas barbas se aloja cierta cantidad de tinta que, en el estampado, da lugar a unos valores aterciopelados. Estos valores pierden calidad rápidamente al sufrir las barbas la presión del tórculo.

registro. Cuando se efectúa una estampación a varios colores, es fundamental que las diversas planchas, piedras o pantallas coincidan perfectamente en su emplazamiento con relación al papel. Para conseguirlo, se efectúan unos puntos en la plancha por medio de un punzón o unos trazos en cruz en los márgenes de la piedra o de la pantalla. Tanto los puntos como los trazos en cruz permiten un perfecto emplazamiento del papel.

reporte. (Transferring. Undruck. Report.) Operación que permite pasar un dibujo a una piedra litográfica con la misma técnica de la calcomanía. Existen papeles especialmente preparados para llevar a cabo esta operación.

rodillo. Instrumento empleado en el proceso de entintado y que consiste en un alma cilíndrica de madera o metal hueco y ligero, cubierta de cuero o de una película de caucho. Existen rodillos de diversos grados de dureza, acomodados a las técnicas usadas: xilografía, grabado en hueco o litografía.

ruleta. Pieza cilíndrica de acero, con mango de madera que, al ser pasado por la superficie de una plancha, graba un punteado. Muy útil para conseguir medios tonos.

salpicado (o estarcido). Operación con la que se salpica tinta sobre una superficie. Se consigue frotando un cepillo impregnado en tinta sobre una tela metálica. También con una pistola pulverizadora.

sculpsit. Véase «incidit».

sanguina. Lápiz con mina de color castaño o púrpura y, por correlación, todo dibujo efectuado con el mismo.

signatura. Ver firma y «lettre».

soporte. En general, superficie sobre la que se efectúa una impresión. El soporte utilizado en estampaciones artísticas es el papel.

suite. Colección de planchas y de grabados con tema obligado.

tiraje. (Printing. Drucken. Tirage.) Todo proceso de impresión y, por afinidad, el conjunto de grabados o estampas conseguidas de una misma plancha, piedra o pantalla.

tórculo. (Copperplatte press. Tiefdruckhandpresse. Presse a bras taille douce.) Prensa especial utilizada para la estampación de planchas grabadas en hueco. Consiste fundamentalmente en dos cilindros, uno de ellos accionado por un volante. Entre ellos pasa una placa (platina) sobre la que son depositadas plancha entintada y papel preparado para la estampación.

trama. Ver fotograbado.

volante. Parte mecánica que acciona el estampador para poner en movimiento la prensa

xilografía. Grabado en plancha de madera. Existen clases de madera más apropiadas que otras para ser grabadas, sobre todo hay que tener en cuenta su dureza y veteado. Actualmente se puede trabajar sobre chapas artificiales (tablex) que, al no tener veteado, facilita la labor de gubias y de cuchillas.

xilografía a fibra. (Woodcut. Holzschnitt. Gravure sur bois de fil.) Grabado realizado en madera recortada en el sentido de la fibra. Los útiles más usados son cuchillas y gubias, con los que se realizan tallas y contratallas. Los trazos son de cierta dureza, ya que están condicionados por la presencia de la fibra de la madera.

xilografía a contrafibra. (Woodengraving. Holzstich. Gravure sur bois debout.) Grabado realizado en madera cortada transversalmente a la fibra. Se trabaja con buril, que permite un trabajo minucioso y con gran libertad de trazo ya que no encuentra la dificultad de la fibra.

zinc. Metal soporte utilizado en diversas técnicas de grabado en hueco y litografía.

zincografía. Se denomina así el resultado de la impresión de una plancha de zinc, cuya superficie ha sido preparada como piedra litográfica.

índice onomástico

bibliografía

bibliografía

Tratados generales

Adhémar, Jean. *Graphic Art of the 18th Century.* McGraw-Hill, Inc., New York, 1964.

Bersier, Jean-Eugène. *La Gravure: Les Procédés, L'Histoire.* Berger Levrault, Paris, 1963.

Bocknoff, Hermann, and Fritz Winger. *Das Grosse Buch der Graphik.* Georg Westermann Verlag.

Eichenberg, Fritz, ed. *Artist's Proof Annual.* Pratt Institute, Barre Publishers, and New York Graphic.

Fischer, Otto. *Geschichte der Deutschen Zeichnung und Graphik.* F. Bruckmann Verlag, Munich, 1957.

Hayter, Stanley William. *About Prints.* Oxford University Press, Londres, 1962.

Heller, Jules. *Print Making Today a Studio Handbook.* Holt, Rinehart and Winston, Inc. New York.

Hofstätter, Hans H. *Geschichte der Kunst und der Künstlerischen Techniken.* Heinz Moos Verlag, Munich.

Hunter, Sam. *Joan Miró: His Graphic Work.* Harry N. Abrams, Inc., New York, n.d. [1958].

Sachs, Paul J. *Modern Prints and Drawings.* Knopf, New York, 1954.

Sotriffer, Kristian. *Printmaking: History and Technique.* McGraw-Hill, Inc., New York, 1968.

Wechsler, Herman J. *Great Prints and Printmakers.* Harry N. Abrams, Inc., New York, 1967.

Técnicas diversas

Adhémar, Jean. *La Gravure.* Presses Universitaires, Paris, 1972.

Bersier, Jean E. *La Gravure.* Editions Berger-Levrault, Paris, 1963.

Bonfils, Robert. *Iniciación al Grabado.* Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1954.

Brunner, Felix. *Manuel de la Gravure.* Verlag Arthur Niggli, Teufen, Suiza.

Brundsdon, John. *The Technique of Etching and Engraving.* D. T. Batsford Ltd., Londres.

Chamberlain, Walter. *Etching and Engraving.* The Thames and Hudson Manual, Londres.

Eichenberg, Fritz. *The Art of the Print.* Harry Abrams, Inc. Publishers, New York, 1976.

Heller, Jules. *Printmaking Today: A Studio Handbook,* 2d ed. Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, 1972.

Harvey, Daniel. *Printmaking.* Hamlyn Publishing Group Lt., Londres, 1974.

Holstein, Bent. *Laer Grafik.* Berlingske Forlag.

Howard, Simon. *Techniques of Drawing.* Dover Publications, Inc., New York.

Klein, Heijo. *Sachwörterbuch der Drucktechnik und Graphischen Kunst.* Verlag M. Dumont, Schauberg.

Laran, Jean. *L'Estampe.* Presses Universitaires de France.

Middleton, M. J. *Etching and Intaglio Printing.* Ward Lock Limited, Londres.

Peterdi, Gabor. *Printmaking.* Macmillan Co., New York, 1959.

Ross, John, and Clare Romano. *The Complete Printmaker.* Macmillan Co., New York, 1972.

Rothenstein, Michael. *Frontiers of Printmaking.* Studio Vista Londres (1966).

Schantz, Philip von. *De Grafiske Metoder.* Gyldendals Oktavboger. Dinamarca (1969).

Siblick, Jiri. *Zeitgenössische Graphik.* Verlag Werner Dausien, Hanau/M.

The Annual of Printmaking. Volumen IX (1969), Pratt Institute, Brooklyn, New York.

Trevelyan, Julien. *Etching.* S.P.A. de M., Paris, 1963.

Monografías

Adhémar, Jean. *La Gravure original au XXème Siècle.* Editions Aimery Somozy, Paris (1967).

Ainaud, Joan. *«Ars Hispaniae» (tomo XVIII), Capítulo Grabado.* Editorial Plus Ultra, Madrid, 1962.

Andresen, Andreas. *Der Deutsche Peintre-Graveur,* 5 vols. Leipzig, 1864-78; reprint, Collectors Editions, New York, n.d.

Buchheim, Lothar-Günther. *The Graphic Art of German Expressionism.* Universe Books, New York, 1960.

Dürer 1471-1971. Prestel Verlag, Munich, 1971.

Estudios Pro Arte - 10. *Grabado Español Contemporáneo.* Edita Ideart S.A.

Ferrari, Enrique Lafuente. *Goya: His Complete Etching, Aquatints and Lithographs.* Harry N. Abrams, Inc., New York.

Fouchet, Max P. *Johnny Friedländer.* Touchstone Publishers Ltd., 1968.

Geiser, Bernard. *Pablo Picasso, la obra gráfica.* Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1955.

Hunter, Sam. *Joan Miró, His Graphik Work.* Harry Abrams, New York.

Kaethe Kollwitz. H. Bittner and Co., New York, 1946.

Knappe K.-A. y Harry Abrams. *Dürer, Complete Engravings, Etchings and Woodcuts.* New York.
Koschatzky, Walter, and Alice Strobl. *Die Albertina in Wien.* Residenz Verlag, Salzburg, 1970.
La Gravure originale en France de Manet à nos jours. Hyperion Press, Paris, 1939.
Longstreet, Stephen. *A Treasury of the World's Great Prints: From Dürer to Chagall.* Simon and Schuster, New York, 1961.
Passeron, Roger. *La Gravure Française au XXème siècle.* Office du livre, Fribourg, 1970.
Marx, Claude Roger. *E. Vuillard, L'Oeuvre Gravé.* Andre Sauret, Montecarlo, 1952.
Picasso. *Els 156 darrers gravats originals.* Edita Sala Gaspar, Barcelona.
Riva Castleman. *La Gravure Contemporaine depuis 1942.* Office du Livre, Fribourg, Suiza, 1973.
Shestack, Alain. *The complete engravings of Martin Schönhauer.* 1969.
Tormo Freixes, E. *Catálogo «El Grabado en España», 1962.* Edita Dirección Gral. de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional.
Turk, Frank A. *The Prints of Japan.* 2d ed. Arco Publishers, Londres, 1966.
Wingler, Hans M., ed. *Graphic Work from the Bauhaus,* trans. Gerald Onn. New York Graphic Society, Greenwich, Conn., 1969.

Catálogos

Ars Multiplicata, catalogue, Wallraf-Richartz Museums, Cologne, 1968.
Art 1976-77-78 y 79, Die internationale Kunstmesse von Bassel. Edita: Art Internationale Kunstmesse, Basel.
Exposición Antológica de la Calcografía Nacional. Fundación Juan March.
Galerie Wilbrand. *Internationale Grafik des 20. Jahrhunderts.*
Goya y Picasso en el grabado español del s. XVII al XX. Comisario de Exposiciones, Madrid, Tokio (1974).
Graphik der Welt. Ekker Verlag, St. Gallen.
IKI - *3. Internationale Markt für aktuelle Kunst -157-.* Düsseldorf. Edita Comisariado de la Feria.
Ljubljana Biennale, catalogues, a series illustrating the Yugoslavian exhibitions, under the direction of Zoran Krzisnik, held since 1953.
Mostra Internazionale della Xilografia. Comisario Efrem Tavoni - Carpi.
Rembrandt, Experimental Etcher, catalogue of an exhibition shown at the Museum of Fine Arts, Boston, and at the Pierpont Morgan Library, New York. New York Graphic Society, Greenwich, Conn., 1969.
Resa Castleman. *Technics and Creativity.* The Museum of Modern Art, New York, 1971.
Salones de Grabado Español. Edita la Dirección Gral. de Bellas Artes. Comisario Gral. de Exposiciones.
The Master E.S.: Five Hundredth Anniversary Exhibition, catalogue, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1967.
Veau Laran. *«L'Estampe».* Presses Universitaires de France, Paris.

Grabado en relieve

Bliss, Douglas Percy. *A History of Wood Engraving.* Spring Books, Londres, 1964.
Farleigh, John. *Engraving on Wood.* Dryad Press, Leicester, 1954.
Musper, H. Th. *Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten.* W. Kohlhammer, Stuttgart, 1964.
Rothenstein, Michael. *Frontiers of Printmaking: New Aspects of Relief Printing.* Reinhold Publishing Corp., New York, 1966.
Rumpel, Heinrich. *La Gravure sur Bois.* Bonvent, Ginebra, 1972.
Westheim. *Das Holzschnitzbuch.* Gustav Kiepenhauer Verlag, Postdam, 1921.

Grabado en hueco

Bosse, Abraham. *Traité des Manières de Graver.* Paris, 1645.
Bucnland-Wright, John. *Etching and Engraving.* Dover Publications, Inc., New York.
Brunsdon, John. *The Technique of Etching and Engraving.* Reinhold Publishing Corp., New York, 1967.
Gross, Anthony. *Etching, Engraving and Intaglio Printing.* Oxford, New York y Londres, 1970.
Hayter, Stanley William. *New Ways of Gravure.* Pantheon Books, Inc., New York, 1949.
Lumsden, Ernest S. *The Art of Etching.* J. B. Lippincott Co., Philadelphia, 1925.
Mayor, A. Hyatt. *Giovanni Battista Piranesi.* H. Bittner and Co., New York, 1952.
Pla, Jaume. *Técnicas de grabado calcográfico.* Editorial Blume, Barcelona.
Terradon, Michel. *L'Eau Forte.* Ediciones de Bonvent, Ginebra.
West, Lyon. *Making and Etching.* The Studio Publications, Londres y New York, 1947.

Litografía

Cliffe, Henry. *Lithography.* Studio Vista Ltd., Londres (1965).
Knigin, Michael, and Murray Zimiles. *The Technique of Fine Art. Lithography.* Van Nostrand Reinhold Co., New York, 1970.
Lang, Léon. *La Lithographie en France: Dès origines au début du romantisme.* Mulhouse, 1946.
Loche, Rene. *La Litografía.* Ediciones R. Torres, Barcelona.
Senefelder, Alois. *A Complete Course of Lithography.* Londres, 1819; reprint, Da Capo Press, New York, 1968.
Weaver, Peter. *The Technique of Lithography.* Reinhold Publishing Corp., New York, 1964.
Weber, Wilhelm. *A History of Lithography.* McGraw-Hill, Inc., New York, 1966.

Serigrafía

Auvil, Kenneth W. *Serigraphy: Silk Screen Techniques for the Artist.* Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J., 1965.
Carr, Frances. *A Guide to Screen Process Printing.* Studio Vista Books, Londres, 1961.
Caza, Michel. *Técnicas de Serigrafía.* Editorial Blume, Barcelona, 1967.
Fossett, Robert O. *Techniques in Photography for tht Silk Screen Printer.* The Signs of the Times Publishing Co., Cincinnati, 1959.
Kinsey, Anthony. *Introducing Screen Printing.* Watson-Guptill Publications, Inc., New York, 1968.
Russ, Stephen. *Tratado de Serigrafía Artística.* Editorial Blume, Barcelona, 1972.
Shokler, Harry. *Artist's Manual for Silk Screen Print Making.* Tudor Publishing Co., New York, 1960.